



HAL
open science

L'expérience théâtrale du spectateur : un dispositif et une communication pluriels : tension entre réalité et illusion

Luna Benhamou

► **To cite this version:**

Luna Benhamou. L'expérience théâtrale du spectateur : un dispositif et une communication pluriels : tension entre réalité et illusion. Sciences de l'information et de la communication. 2017. dumas-02015669

HAL Id: dumas-02015669

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02015669>

Submitted on 12 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

L'expérience théâtrale du spectateur : un dispositif et une communication pluriels

Tension entre réalité et illusion

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Joëlle Le Marec

Nom, prénom : BENHAMOU Luna

Promotion : 2016/2017

Soutenu le : 23/11/2017

Mention du mémoire : Très bien

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 2 |
| Partie I : L'expérience théâtrale repose sur un système d'inter-dits | 8 |
| A) Le théâtre est un dispositif de conventions..... | 8 |
| B) ... Basé sur une communication de la séparation..... | 15 |
| C) ... Composée d'une assemblée de croyants | 19 |
| Partie II : L'expérience théâtrale est une communication du trouble et de la déconstruction permanents | 24 |
| A) Le théâtre est un art vivant sujet à des accidents involontaires troublant la réception | 24 |
| B) ... Ces accidents peuvent être également une manière de rompre volontairement la séparation scène /salle..... | 29 |
| C) ... Pouvant aboutir à une totale fusion de la scène et de la salle au travers de laquelle le spectateur cherche sa place..... | 34 |
| Partie III : L'expérience théâtrale du spectateur est un va et vient permanent et inter-dit entre codes et déconstruction, illusion et artifice, moi et le public et nous et la scène | 41 |
| A) Mon rapport à l'illusion oscille nécessairement entre croyance en la fiction et réalité de l'artifice..... | 41 |
| B) ... que la scène ne cesse de me rappeler dans sa réflexivité..... | 47 |
| C) ...et qui m'unie à la salle, avec qui je partage mon expérience théâtrale..... | 52 |
| Conclusion | 56 |
| Bibliographie | 61 |

Introduction

« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs.»

William Shakespeare, *Comme il vous plaira*.

Où se trouve le théâtre sinon dans un regard ? Le mot « Théâtre » vient du grec theatron, du verbe theaomai, signifiant regarder, contempler. D'après son étymologie, ce mot signifie donc " lieu d'où l'on regarde ". Ma première expérience théâtrale en tant que spectateur était à la Comédie-Française, devant *Les Fables de la Fontaine* mises en scène par Bob Wilson. Mon père me dit alors « regarde les yeux des spectateurs. C'est là qu'est le spectacle ». J'aimerais lors de ce mémoire parler du spectateur de théâtre.

Le spectateur de théâtre est « une personne qui assiste à un spectacle », « Celui, celle qui se contente de regarder, d'observer un phénomène, un événement sans intervenir, sans s'impliquer » selon le dictionnaire Larousse. Ses synonymes sont : observateur, curieux, voyeur.... Le spectacle est l'ensemble de ce qui se présente au regard.

Le postulat de départ selon ces définitions impliquent d'ores et déjà que le statut de spectateur est un statut passif, et de nature purement visuelle. Dès lors nous pouvons dire qu'un spectateur, c'est quelqu'un qui voit. Donc, un spectateur de théâtre, c'est quelqu'un qui voit dans un lieu d'où l'on regarde. C'est donc quelqu'un qui vient voir dans un lieu fait pour voir.

Or, le théâtre n'existe pas pour un seul spectateur. Le théâtre implique forcément un public, c'est-à-dire une assemblée de plusieurs spectateurs. Le spectateur est toujours membre d'un public. Donc, quand je vais au théâtre, je ne suis pas seul. Je, avec les autres, forment l'assemblée des « regardants ». Mais un lieu d'où l'on voit implique forcément un lieu d'où l'on est vu, le « quoi » de la question « un lieu d'où l'on voit quoi ? ». L'essence du théâtre est donc d'être un double lieu, un lieu dans lequel il y a deux espaces : un lieu d'où l'on voit, et un lieu d'où l'on est vu, où il y a ce que l'on voit. Il y a donc deux types de fonction au théâtre, être vu et voir, ce qui implique une séparation immanente au théâtre : ce qu'on appelle la scène et la salle. Le spectateur de théâtre est relégué à « la salle », tandis que l'acteur est placé sur la « scène ». La séparation est présente par la « rampe de scène » qui « trace la délimitation spatiale » du spectacle selon Florence Naugrette dans *Le plaisir du spectateur*. Le théâtre est donc une tension permanente entre deux espaces de regard. La première des règles du jeu au théâtre, est la présence de deux espaces distincts, (séparés par un 4^{ème} mur dira Diderot), d'où l'on regarde et d'où l'on est regardé. Selon Roland Barthes dans *L'Obvie et l'Obtus*, le théâtre

est « cette pratique qui calcule la place regardée des choses. ¹» La notion de calcul rappelle la science des mathématiques, mais également la notion de dispositif. Etre spectateur c'est donc partager avec des inconnus une expérience visuelle dans un dispositif précis. Selon le Larousse, un dispositif est l' « Ensemble de pièces constituant un mécanisme, un appareil, une machine quelconque ». Il y existerait donc une science du théâtre, du lieu du l'ou voit, du placement des spectateurs. Afin qu'il y ait expérience théâtrale, il faut donc doublement organiser l'espace, c'est-à-dire créer un dispositif. En 1977, Foucault tente de préciser ce qu'il entend par « dispositif ». Il dit alors qu'il est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit ». Le dispositif du théâtre implique donc une séparation intrinsèque de base. Dans le dispositif de théâtre, tous les regards sont tournés vers la scène, le lieu que l'on voit. *Dans Surveiller et punir*, 1975, Michel Foucault développe l'idée que la société tend de plus en plus vers une société de surveillance, où le plus grand nombre doit être visible du plus petit nombre. Dans son ouvrage, Michel Foucault évoque le panoptique, invention du britannique Jeremy Bentham : le panoptique est une tour centrale dans laquelle se trouve un surveillant, autour de cette tour des cellules sont disposées en cercle. La lumière entre du côté du prisonnier, et le surveillant peut ainsi le voir se découper en ombre chinoise dans sa cellule. Il sait si le détenu est présent ou non, ce qu'il fait ou ne fait pas. A l'inverse, le surveillant étant invisible, le prisonnier ignore s'il est surveillé ou non. L'essentiel, c'est que l'on se sache surveillé. « *L'effet du panoptique est d'induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir.*² » écrit Michel Foucault. Or, le théâtre, en tant que dispositif visuel, rejoint mais à l'inverse le dispositif du panopticon. En effet, au théâtre comme dans le panoptique, le fondement est semblable : une tension entre deux espaces de regard. Or, au théâtre, les regardants sont plus nombreux que les regardés. Le panoptique est le dispositif contraire du théâtre. Ce rappel au panoptisme a pour but de montrer à quel point le théâtre est un dispositif visuel dont le système de communication est normé. Pour Foucault, la communication est un liant qui permet de maintenir des rapports entre des êtres différenciés. Elle est une puissance concourant à mailler, à enrôler, à tenir des individus hétérogènes à l'intérieur de relations intéressées par l'intermédiaire d'énoncés ou d'objets techniques. Etre spectateur de théâtre, c'est donc faire l'expérience visuelle du dispositif théâtral avec des

¹ *L'Obvie et l'Obtus*, 1982, Roland Barthes

² *Surveiller et punir*, 1975, Michel Foucault

inconnus qui sont comme moi tenus par des règles et des normes de communication. Qu'est-ce que la communication au théâtre ? Elle est donc, du point de vue de l'expérience du spectateur (nous ne parlerons pas dans ce devoir de l'expérience de l'acteur, dont le système de communication est différent), le dialogue permanent entre 3 entités ; moi, les autres spectateurs, et la scène, selon les règles du dispositif théâtral. La première règle de l'expérience du spectateur est donc : mon espace est celui des autres spectateurs est séparé de celui des acteurs, la scène. Quelle est la nature de ce dialogue ?

Une fois l'espace séparé, quelle est le deuxième principe nécessaire au théâtre ?

Le théâtre est un espace séparé dans le but de raconter une histoire. En effet, le dispositif théâtral sert de terrain de jeu à l'énonciation d'une histoire. Selon Aristote dans *La Poétique*, le plus important lors de l'élaboration d'un texte de théâtre est l'histoire, le muthos. Le muthos chez Aristote est la fable, l'enchaînement cohérent d'actions. Au théâtre, ce que l'on voit est donc une histoire, portée par les regardés (les acteurs). La scène est donc un système de signes (acteurs, décors, mise en scène, texte, costumes...) destiné à présenter et représenter une fable aux spectateurs. Il ne s'agira pas lors de ce mémoire d'analyser le système de signes produit par la scène mais plutôt d'analyser sa réception dans la salle. Car, si le théâtre est un dispositif visuel à double entrée dont le but est de raconter une histoire, il s'agit pour le public d'accepter de croire en celle-ci. En effet, la seconde opposition inhérente à tout dispositif théâtral est la tension constante entre illusion (le muthos) et l'artifice (Moyen habile visant à cacher la vérité, à tromper sur la réalité, selon le Larousse). Nous allons au théâtre car nous souhaitons regarder en groupe la représentation d'une histoire : nous savons que ce qui est présenté devant nous est l'œuvre d'un assemblage plus ou moins réussi d'artifices visant à nous faire croire à l'histoire qui est racontée. C'est-à-dire que, bien que nous sachions que ce qui se joue devant nous est faux (l'acteur n'est pas vraiment amoureux de l'actrice, le mur peint n'est pas vraiment un palais), nous acceptons tout de même de lui accorder du crédit. Le théâtre est affaire de monstration et non de démonstration : il montre plus qu'il ne cherche à convaincre réellement. Les acteurs sont des monstres, au sens où ils se montrent sur la scène, lieu que l'on voit. Les spectateurs sont des voyeurs. Si le spectateur n'accepte pas de mettre de côté pour un moment sa conscience critique, il ne sera pas touché par la lettre de Cyrano à Roxane à la fin de *Cyrano de Bergerac*. Le théâtre est de ce point de vue un art qui est né en même temps que l'homme et le logos : dès que l'homme a su parler, c'est-à-dire organiser son monde par la raison et par un système cohérent et ordonné de référents et de référés, il a raconté des histoires. L'homme se distingue de l'animal par le logos (raison et parole), car il peut parler de choses qui ne sont pas

immédiatement présentes et donc partager avec d'autres un nombre d'informations plus étendu, et constituer un imaginaire collectif.

Le propre d'une histoire est d'être non performative, c'est-à-dire de ne pas faire exister hic et nunc, ici et maintenant, ce dont l'histoire parle. Selon le linguiste John Langshaw Austin dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1962), la performativité est ce qui réalise une action par le fait même de son énonciation. Ainsi le théâtre est de double nature : il est une performance, car il fait se produire des actions au présent par des personnes vivantes sous les yeux des spectateurs, mais il traite de sujets non performatifs : lorsque Phèdre, dans la pièce éponyme de Racine, se suicide, ce qui se passe n'est pas performatif : en énonçant son texte l'actrice ne meurt pas en même temps que son personnage. Ainsi, le théâtre est un trouble de la communication : ce qui m'est présenté existe, je vois les acteurs, vivants, vivre les situations, mais tout cela est « pour de faux », le fruit d'artifices. Pour faire croire à l'illusion, plusieurs possibilités existent. Il faut établir des règles communes et tacites. Le spectateur de théâtre vit une expérience visuelle d'imagination qui obéit à un système de normes qu'il faut connaître et respecter. De nombreux interdits en découlent, ils structurent et accompagnent le dispositif communicationnel de l'expérience théâtrale.

Comme nous l'avons dit, le premier interdit est la rampe de scène, séparant les deux lieux du dispositif : le lieu d'où l'on voit (salle), et le lieu que l'on voit (scène) : le spectateur n'a pas le droit d'accéder au deuxième lieu. Le deuxième interdit est de tout faire pour ne pas briser l'illusion : ne pas faire de bruit, éviter tout accident sur scène, et connaître les codes de la représentation (que nous détaillerons plus loin). Ces interdits, ou normes, ne sont pas explicitement connus du public : aucun spectateur ne signe de contrat au début de la représentation, personne ne distribue de « mode d'emploi du spectateur de théâtre », pourtant, tous connaissent les règles du jeu. C'est pourquoi nous parlerons de ces normes comme des « inter-dits », des règles tacites connues et acceptées par tous les participants.

Nous avons donc dans cette introduction, rappelé les principaux fondamentaux du théâtre : dispositif visuel double dont le but est de participer à la création d'une illusion narrative.

Le spectateur est donc conscient des règles inhérentes à l'expérience théâtrale et de sa double nature, entre artifice et illusion. Ce qu'il s'agira de démontrer dans ce devoir, est la façon dont le dispositif agit sur l'expérience du spectateur (dispositif à l'italienne, frontal, de rue, amphithéâtre antique, échafaud, bifrontal, etc.), et comment la communication entre les 3 entités : moi, mes voisins et la scène, s'effectue selon les règles de la représentation tout en

maintenant l'illusion présente au milieu de l'artifice. Le but de ce devoir est de donner aux professionnels du théâtre (acteurs, metteurs en scène, directeur de théâtre, auteurs, etc...) les clés de compréhensions et de réflexions sur l'expérience du spectateur, afin de considérer la réception, lors de l'élaboration de leurs travaux. (quel dispositif choisir ? quels codes conserver/transgresser ? comment articuler illusion et artifice ?)

Il ne s'agira donc pas de traiter les sujets conventionnels de la théorie théâtrale, à savoir si le théâtre a pour vocation de divertir (par exemple Molière), instruire (Voltaire), élever moralement (par exemple Racine), faire réfléchir (par exemple Brecht), etc ; il ne s'agira pas non plus de parler de l'expérience de l'acteur, ni de tout le travail réalisé en amont d'une représentation, ni de faire la distinction entre pièces classiques ou pièces modernes : ce dont il est question ici est de savoir qu'est-ce que l'expérience théâtrale du spectateur.

Il s'agira de décrire selon quels procédés et dispositifs les spectateurs vivent l'expérience théâtrale, J'essayerai de répondre aux questions suivantes : pourquoi va-t-on au théâtre ? Que se passe-t-il lorsqu'on est spectateur ? Quels systèmes de communication produit le théâtre ?

Problématique : En quoi l'expérience théâtrale est la production permanente d'inter-dits entre moi et la salle, et nous et la scène, fondés sur un système de signes dans un dispositif entre croyance en l'illusion et réalité de l'artifice.

Hypothèses :

- Une fois les règles du jeu acceptées et conscientisées, le spectateur se laisse embarquer par le dispositif et devient passif face à l'illusion présentée.
- Les règles au théâtre sont faites pour être transgressées et la communication théâtrale est fondée sur le trouble et la discontinuité
- L'expérience théâtrale du spectateur se situe entre non performativité et performance, ainsi celui-ci doit être préparé
- Le théâtre est un acte de voyeurisme

Afin de répondre à ces questions, la première partie de ce devoir questionnera les codes de la représentation : en quoi le dispositif théâtral et la croyance en l'illusion impliquent-ils des codes tacites, des inter-dits, qu'il faut connaître et respecter, et quels sont-ils ?

La deuxième partie du devoir traitera de la déconstruction de ces codes et des effets sur l'expérience du spectateur : en quoi le théâtre est proprement un art vivant comportant des

accidents et des imprévus, des troubles des règles, et en quoi ces troubles influent-ils sur la réception ?

Enfin, la troisième partie portera sur l'expérience du spectateur, comme va et vient permanent entre codes et déconstruction, entre illusion et artifice, entre scène et salle, trouble et communication.

PARTIE I : L'expérience théâtrale repose sur un système d'inter-dits

A) Le théâtre est un dispositif de conventions...

Aujourd'hui, le théâtre est réputé pour être réservé à une petite partie de la population. La première des règles au théâtre, est effectivement son accès. La plupart des places pour les pièces de théâtres sont chères (cela peut aller jusqu'à 80 euros par exemple au Théâtre de Paris). Tous n'en n'ont pas les moyens. De plus, le théâtre est connoté très « bourgeois », donc pour les CSP+, issus d'une certaine famille et éducation. La plupart du temps au théâtre, les gens sont bien habillés. Cette première remarque ethnologique nous permet de distinguer la sortie au théâtre de la sortie au cinéma ou au casino. En effet, les gens se mettent « sur leurs 31 », pour aller au théâtre, chose qu'ils ne font pas pour aller au cinéma. Sans le savoir, cette pratique découle de plusieurs siècles de pratique théâtrale, et elle est inhérente au dispositif lui-même.

Puisque le théâtre, c'est le lieu d'où l'on voit, et une séparation comme nous l'avons vu s'opère entre le lieu d'où l'on voit et le lieu d'où l'on est vu, les regardants et les regardés, pourquoi prendre la peine de bien s'habiller ? L'avant et l'après de la représentation est important. Mais ils sont également présents au cinéma. La première raison est que le théâtre, étant considéré comme une pratique bourgeoise, garde un certain « niveau d'exigence » qui est entretenu par les pratiquants eux-mêmes : il ne faut pas faire tâche. Or je n'ai jamais entendu nulle part quelqu'un se faire « refouler » comme dans une boîte de nuit à cause de sa tenue vestimentaire. La deuxième raison est due à la multiplicité de séparations immanente au dispositif théâtral : le lieu d'où l'on voit est certes séparé du lieu que l'on voit, mais le lieu d'où l'on voit est également séparé, structuré et normé.

La première séparation est financière, géographique et souvent lié à l'âge : ceux qui ont acheté les places les plus chères ont accès aux places avec la meilleure visibilité « carré or », « catégorie A », ces places sont la plupart du temps, pour un dispositif frontal, (voir Schéma a) les places les plus proches de la scène, pour un dispositif à l'italienne (voir schéma b) les places les plus proches de la scène en orchestre, et les places les plus proches de la scène en corbeille (1^{er} étage du dispositif). Ces places étant chères, leurs détenteurs sont souvent des CSP+, la quarantaine ou plus. On retrouvera les étudiants et les personnes aux revenus plus modestes derrière et plus haut, au dernier étage dans un dispositif à l'italienne, qu'on appelle de deux noms : « paradis » (car tout en haut) ou poulailler (car très bruyant et ce sont les personnes les moins fortunées).

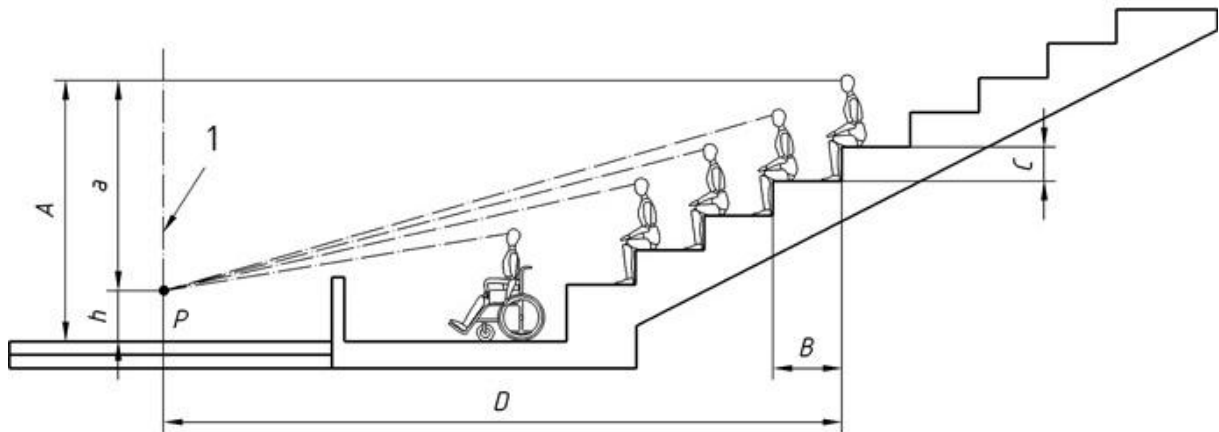


Schéma a

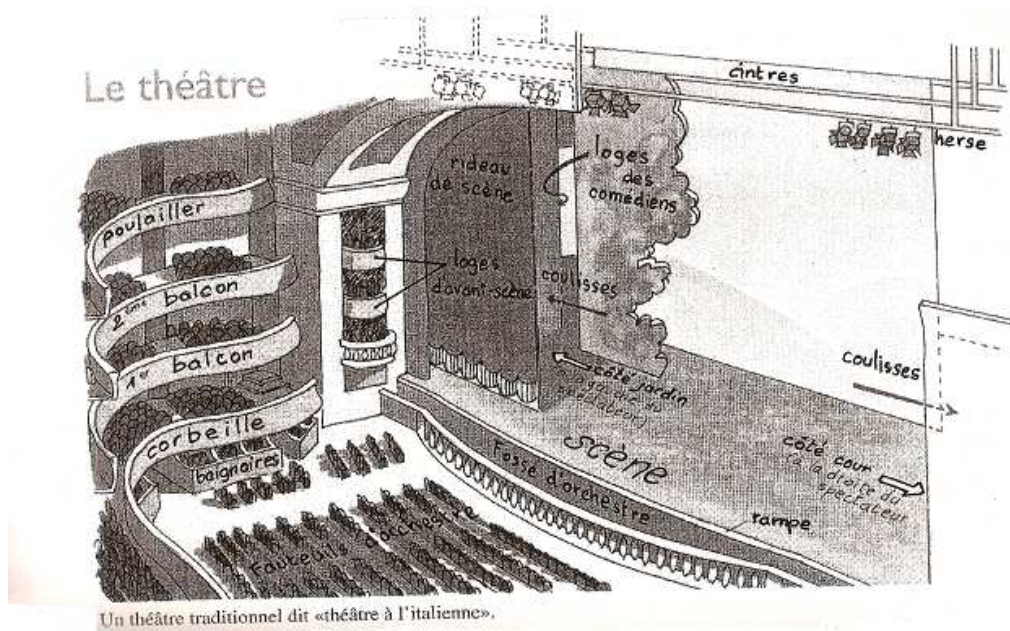


Schéma b

La salle, surtout lorsqu'il s'agit d'un théâtre à l'italienne (schéma b), comme la Comédie-Française, est très normée, divisée, réglée. Les sièges sont numérotés, tous les spectateurs ont leurs places, précises, inscrites sur le billet d'entrée (voir photo 1), il n'y a pas de place pour le hasard ou pour le désordre. Tout est en ordre, cet ordre correspond à des règles et à des normes décidées en amont, et exécutées par l'équipe billetterie du théâtre : responsable billetterie, service des invitations, ouvreurs, mais également le service d'entretien, les régisseurs...



Photo 1³

Regardons d'un peu plus près le jargon du dispositif théâtral à l'italienne : l'étage se situant un peu en dessous du niveau de la scène s'appelle « l'orchestre », on retrouve au-dessus la corbeille, puis le 1^{er} balcon, le 2^{ème} balcon, et enfin le poulailler. Sur les côtés de l'orchestre, en demi-cercle, se trouvent les loges, que l'on appelle également « baignoires ». Le nom baignoire leur avait été donné, car au XIX^{ème} siècle, ces loges se refermaient complètement et devenaient des petites pièces fermées, les propriétaires de la loge (souvent des hommes) faisaient venir des femmes dans ces loges, fermaient les portes et il y faisait si chaud qu'on transpirait (on imagine facilement ce qui pouvait s'y passer). C'est exactement ce qu'explique Emile Zola dans son roman *Nana*, sur le monde du théâtre.

Au XVIII^{ème} siècle, la salle à l'italienne ne comprenait pas de fauteuils à l'orchestre, et cela est dû au système d'éclairage. Le théâtre était éclairé à la bougie, d'ailleurs, la pratique de l'entracte vient de là : lorsque la bougie était sur le point d'être consumée, il fallait la changer, et la cire tombait sur les spectateurs de l'orchestre. D'ailleurs, l'éclairage a joué un rôle majeur dans l'histoire de la réception théâtrale. Nous pouvons dire qu'il existe deux systèmes de dispositif théâtraux : la salle éclairée et la salle éteinte. Au XVIII^{ème}, la salle était constamment allumée, mais la pratique du théâtre était totalement différente : aujourd'hui (salle éteinte), nous allons au théâtre pour voir la pièce qui nous est présentée, au XVIII^{ème}, le spectateur allait au théâtre pour voir qui était dans la salle, comment et avec qui et pour se montrer. La lumière allumée, le théâtre était une pratique sociale ; la lumière éteinte, le théâtre est une pratique culturelle. Le dispositif architectural reste le même, mais son emploi est totalement différent, la communication théâtrale est régie par des règles toutes autres. La lumière allumée, le spectateur parlait, commentait la scène et les actions sur scène, discutait avec son voisin, mangeait, lisait le journal, sortait et entrait dans la salle, et même (comble de la stupéfaction aujourd'hui !) apostrophait les acteurs pour leur demander de recommencer une scène ou un

³ Billet de théâtre de la Comédie Française pour le spectacle *La Maison de Bernarda Alba*

dialogue. C'est à peine si l'on entendait les acteurs parler. D'ailleurs, Zola dans *Nana* qualifie le théâtre de « bordel » (dans tous les sens du terme : lieu de prostitution et de dévergondage, et lieu où aucune règle n'est établie) : « Dites mon *bordel*, interrompit de nouveau Bordenave »⁴. On peut d'ailleurs se rendre compte de cette pratique théâtrale au début du film *Cyrano de Bergerac* avec Gérard Depardieu, lorsque tous les spectateurs mangent et discutent et Cyrano interromp l'acteur Montfleury : « Bon ! Je vais sur la scène, en guise de buffet, Découper cette mortadelle d'Italie !⁵ ».

Le théâtre divise. Selon les revenus, la catégorie sociale, l'âge, mais aussi le sexe. En effet, la deuxième séparation fut bien sexuelle à une certaine période. Les femmes étaient très rarement vues en orchestre au XVIIIème siècle, ou alors dans les baignoires, mais pour une toute autre activité. On peut d'ailleurs le voir dans le film *Cyrano de Bergerac* avec Gérard Depardieu ; Roxane et les autres femmes sont à la corbeille (premier étage dans le dispositif à l'italienne). On peut y soumettre plusieurs raisons : l'orchestre n'ayant pas de sièges, les femmes y seraient moins à l'aise, de plus la cire des bougies peut abîmer leurs vêtements, et l'orchestre est souvent le lieu de va et vient permanent, et d'affrontement.

De plus, le dispositif du théâtre à l'italienne a la forme d'un fer à cheval, son acoustique est très bonne mais, étonnamment, sa visibilité n'est pas des plus parfaites. On venait bel et bien au théâtre pour se montrer et pour se regarder : lorsque vous êtes assis dans une salle à l'italienne, par exemple sur les côtés, ce que vous voyez en face de vous n'est pas la scène ou les acteurs, mais ce sont les autres spectateurs, assis de l'autre côté du fer à cheval. Ici déjà, une contradiction apparaît : si la salle, comme vu dans l'introduction, et le theatron ; c'est-à-dire le lieu d'où l'on voit, la scène est le lieu que l'on voit ; or, dans le dispositif de la réception du théâtre à l'italienne, le lieu que l'on voit est plus souvent également le lieu d'où l'on voit. En effet, le dernier étage de la salle de la Comédie-Française (donc le poulailler) se rejoignait au-dessus de la scène et formait un cercle complet, de sorte qu'il y avait des spectateurs installés au-dessus de la scène ! Ceux-ci ne pouvaient évidemment rien voir du spectacle, mais voyaient parfaitement le theatron, c'est-à-dire les autres spectateurs : ces places étaient perçues comme étant les meilleures. Plus encore, les spectateurs les plus fortunés se réservaient les places les plus prisées : sur la scène, à « la cantonade », il s'agit des seigneurs qui ont le privilège de s'asseoir sur la scène pour se donner aux mêmes en spectacle. Effectivement, des sièges étaient

⁴ *Nana*, Emile Zola, 1880

⁵ *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand, 1897 ; adapté au cinéma en 1990 par le réalisateur Jean Paul Rappeneau

installés à même la scène, laissant de moins en moins de place aux acteurs pour jouer. (Voir image 2)



Image 2⁶

J.J. Rousseau décriait d'ailleurs le théâtre: «Personne ne va au spectacle pour le plaisir du spectacle, mais pour voir l'assemblée, pour en être vu, pour ramasser de quoi fournir au caquet après la pièce, et l'on ne songe à ce qu'on voit que pour savoir ce qu'on en dira. »⁷

Nous voyons bien qu'ici, le théâtre est avant tout une pratique sociale. Il faut donc, encore aujourd'hui, se pencher pour pouvoir voir le spectacle, sur beaucoup de places dans un théâtre à l'italienne. Le tableau *La loge*, de Renoir atteste de cette pratique sociale du théâtre. (voir image 3). Le frère de Renoir, Edmond, scrute avec attention les personnes s'installant dans le théâtre, à l'aide de ses jumelles.

⁶ Anonyme, Représentation théâtrale avec spectateurs sur la scène (1640-1660)

⁷ *La Nouvelle Héloïse*, Jean-Jacques Rousseau, 1761



Image 3⁸

La lumière allumée donnait aux spectateurs le sentiment d'être les acteurs d'une pratique sociale, et le théâtre était donc un lieu de pratique social, plus qu'un lieu culturel. Mais comment sommes-nous passé de la pratique sociale à la pratique culturelle ? Lorsqu'on a décidé d'éteindre la lumière. La salle éteinte, les regards sont tournés vers ce qui est éclairé, vers ce que l'on peut voir : la scène. Petit à petit la pratique théâtrale du spectateur devient un rituel, avec des codes, des normes, des règles. En 1759, disparition de la cantonade : séparation plus nette de la scène et de la salle. On crée le cadre de scène qui est la délimitation verticale des trois côtés composant l'ouverture entre la salle et la scène. En 1876, pour le Festpielhaus à Bayreuth, pour la première fois dans l'histoire du théâtre occidental, Richard Wagner éteint les lumières de la salle, interdisant toute distraction du regard du spectateur par la réalité ambiante. « Le regard du spectateur est capté par l'univers imaginaire déployé sur une scène que la disparition des loges, la neutralisation de la rampe, le recul de la toile de fond, le grandissement du jeu des acteurs, font paraître surréelle, dans une atmosphère de communion mystique », écrit Florence Naugrette.⁹ Au XIX^{ème} siècle, l'invention de l'éclairage au gaz et l'électricité participe de cette séparation scène salle. « Cette focalisation contraignante a pour corollaire une propension plus forte du public au silence. » continue Florence Naugrette¹⁰. Le cadre de scène

⁸ Tableau *La Loge* de Renoir, 1874

⁹ *Le plaisir du spectateur*, Florence Naugrette, 2002

¹⁰ idem

circonscrit alors le lieu de la représentation comme le cadre d'un tableau, et l'espace-temps se structure par l'orientation du regard de la salle vers la scène. Dans la préface de *Ruy Blas*, Victor Hugo parle du cadre de scène comme « la barrière de feu qui sépare le monde réel du monde idéal. »¹¹

Si aujourd'hui le théâtre, le lieu d'où l'on voit, est encore séparé (géographiquement, socialement, économiquement), et si les premières règles du XVIII^{ème} siècle sont toujours d'actualité (les places sont chères et c'est une pratique considérée comme bourgeoise, on y vient sur notre 31), d'autres règles tout aussi importantes s'ajoutent. Ces règles sont valables pour toute la communauté des spectateurs : la salle étant éteinte, il est très mal vu de faire du bruit ou de se faire remarquer : quelqu'un qui tousse, qui sort un bonbon de son sac, dont le téléphone sonne, etc... est très mal vu par tous les spectateurs qui peuvent même devenir agressifs à l'égard du spectateur déviant. Comment cela se fait-il ? Le théâtre étant passé d'une activité sociale à une activité culturelle, la scène régit la salle, dans la plupart des cas, et non plus le contraire. Ainsi, tout est fait pour que la volontaire croyance en l'illusion, c'est-à-dire ce qui permet de faire croire en l'histoire racontée, est conservée. Le théâtre à salle éteinte est une sorte de boîte à illusion, une chambre noire où se développe le mythe, qu'il ne faut pas troubler.

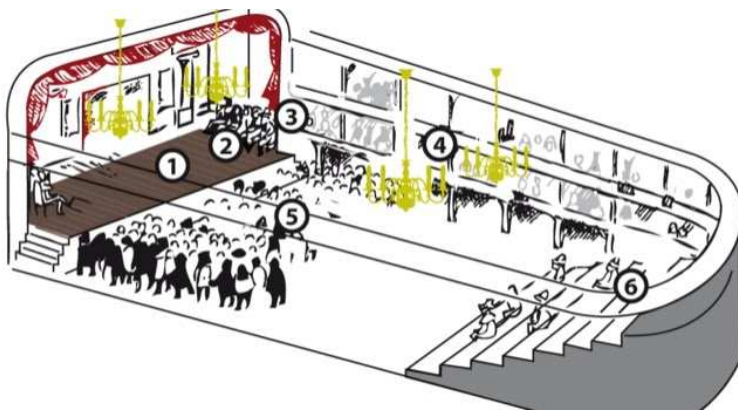


Schéma c

¹¹ *Ruy Blas*, Victor Hugo, préface, 1838

B) ... basé sur une communication de la séparation...

Barthes distingue la scène fermée (lieu clos) et la scène ouverte (théâtre en plein air) :

« La scène fermée n'est qu'une lanterne : ici, c'est vous qui êtes dans l'ombre : ligoté dans votre fauteuil par l'argent ou au poulailler par pauvreté, de toutes manières empoissés dans la technique, les lumières, le talent, la peinture, les fausses soies et les rébus psychologiques, perdu dans votre nuit, vous apercevez loin devant vous un monde céleste et prestigieux, dont vous êtes constitutivement exclu, et que vous ne pouvez que lécher du regard. »¹²

Le théâtre dont nous allons parler dans cette partie est le lieu clos, l'édifice fermé, la boîte à illusion, qui est source et résultat de séparations et de conventions.

Le dispositif théâtral est donc celui de la séparation, entre la scène et la salle, et dans la salle elle-même. Le théâtre est donc une communication de la séparation. Mais nous n'avons pas parlé de la séparation la plus importante : moi et le public. Puisque dans le dispositif théâtral moderne la lumière est éteinte et le spectateur est tourné essentiellement vers la scène, où l'illusion se crée, je ne suis pas censé – dans une communication théâtrale idéale pour certains – avoir conscience du public autour du moi. « La première convention faite en faveur de l'art dramatique a été que le spectateur serait censé absent » écrivait déjà Marmontel¹³. Cette communication théâtrale de la séparation est marquée d'abord par le 4^{ème} mur de Denis Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) qui avait formulé l'idée qu'un mur virtuel devait séparer les acteurs des spectateurs : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. »¹⁴ Avec le 4^{ème} mur, le public voit sans être vu. On revient ici à la notion de panoptisme de Bentham. Séparer totalement les voyants des étant-vus permet de protéger en réalité – non pas les acteurs – mais le muthos. Le muthos – donc l'histoire, la fable, ce n'est pas le texte en lui-même mais plutôt la trame, l'enchaînement des actions – est servi par des acteurs à destination du public. Le muthos est l'agencement des faits avec la mise en représentation des actions, selon Aristote¹⁵. Mais pour qu'il soit le plus « vraisemblable » possible, il faut le protéger. Car la vraisemblance est ce qui prime au théâtre. Le vraisemblable est plus important que le vrai. Le muthos est comme une bulle de savon qui flotte et montre des couleurs magnifiques, mais prête à exploser :

¹² Roland Barthes, *Avignon l'hiver*, 1954

¹³ Marmontel, *Mémoire*, IV. XVIII^{ème} siècle

¹⁴ *Discours sur la poésie dramatique*, Chap. 11, De l'intérêt, Denis Diderot, 1758

¹⁵ Aristote, *La Poétique*

un seul accro et elle se brise. Et ce qui permet à la bulle de savon de tenir en l'air et de ne pas se briser, c'est l'illusion.

L'illusion vient du mot grec « ludere » : action de jouer dans. Selon le Littré, c'est « l' état de l'âme qui fait que nous attribuons une certaine réalité à ce que nous savons n'être pas vrai. » Croire en l'illusion c'est donc accepter de jouer dans. Le spectateur n'est donc pas endormi, il est tout entier dans l'illusion.

« Plus d'intérêt sans illusion, plus d'illusion sans vraisemblance » écrit Marmontel.¹⁶

Le 4^{ème} mur, les règles et les conventions du théâtre moderne à lumière éteinte et scène fermée permettent de maintenir l'illusion et ainsi de protéger le muthos, dans une sorte d'écrin de velours rouge, comme un bijou très précieux.

La séparation se fait également par le fauteuil que l'on m'a attribué : Moi et mon voisin. Ce demi mètre carré que j'ai payé me sépare des autres fauteuils, « E16 », me donne mon espace vital de visionnage, mon Sehensraum (espace de vision). Pour que l'illusion fonctionne, les spectateurs doivent être séparés les uns des autres, ils doivent oublier qu'ils ont des voisins et qu'ils sont plusieurs à regarder la scène. Dans ce théâtre de la séparation, la lumière est éteinte et l'illusion est le graal. Je dois penser être tout seul en train de regarder à travers le 4^{ème} mur une scène vécue par des gens qui ignorent que je les regarde : c'est là, pour ce théâtre, que se trouve le schéma parfait à atteindre.

Mais plus encore, si je suis séparé de la scène et des autres, il y a une troisième séparation qui va se jouer. Il s'agit de s'oublier soi-même et d'être tout à fait transporté dans la contemplation de la scène, de se séparer de soi afin de fusionner avec ce que je vois. Après tout, la lumière est éteinte, j'ai à peine un mètre carré d'espace de visionnage, je dois me soumettre aux normes : me taire, ne pas bouger, ne pas me faire remarquer ; je suis donc – pas endormi – mais statufié, pétrifié et je disparaîs dans le noir, je suis tout entier dédié à la contemplation de la scène, d'où arrive la lumière, comme un enfant qui regarde par le trou du kaléidoscope : je me sens privilégié et ne dois surtout pas rompre ce moment de grâce, approchant du rituel. Je suis séparé des autres et même de moi-même pour qu'existe seulement le spectacle, la quintessence de ce qui nous est présenté.

¹⁶ Marmontel, *Mémoire*, IV. XVIIIème siècle

En effet, Le kaléidoscope est un tube de miroirs réfléchissant à l'infini et en couleurs la lumière extérieure. Le nom de ce jouet vient du grec, *kalos* signifie « beau », *eidōs* « image », et *skopein* « regarder ».

L'observateur regarde d'un côté du tube, la lumière entre de l'autre et se réfléchit sur les miroirs. Dans le théâtre moderne à scène fermée et lumière éteinte, le spectateur regarde la scène d'où la lumière lui donne à voir toutes sortes d'images et de représentations à travers le prisme de l'illusion. Le théâtre est donc un kaléidoscope à illusion. Bertolt Brecht parle du spectateur comme s'il avait l'impression « de se trouver devant un trou de serrure. »¹⁷

Le théâtre est un acte de voyeurisme. Sans séparation scène / salle et acteurs/ spectateurs, il ne peut pas y avoir de fiction, et donc pas de création d'illusion.

Le public pénètre l'écrin du théâtre à travers un kaléidoscope, d'où la scène, boîte de Pandore, laisse échapper dans un trait lumineux le mythe à travers l'interstice opaque normée des conventions sociales et culturelles. Le maintien de l'illusion permet au mythe de développer toutes ses couleurs et formes dans un cocon de velours et de ne pas exploser.

Nous voyons donc que l'illusion est très fragile à maintenir : le spectateur doit croire que ce qui se passe sur scène est vrai, pour pouvoir suivre la fable et comprendre les motivations et émotions des personnages. Afin que l'illusion se maintienne, le théâtre génère des codes et des conventions de la réception que nous avons déjà évoqué : les différentes séparations scène / salle, les normes de dispositions spatiales, les inter-dits comportementaux : se taire, ne pas se faire remarquer, ne pas faire de bruit, ne pas se lever. Il existe une polyphonie de codes théâtraux. La tension entre fiction et performance est extrêmement fragile, et dans le cas du théâtre moderne réaliste à scène fermée et lumière éteinte, tout doit se faire au profit du maintien de l'illusion : la fiction écrase la performance pendant la durée de la représentation. La fiction aveugle le spectateur et ne lui laisse pas voir la performance de la même manière que les miroirs déforment et obstruent le réel. A contrario, si le spectateur ne connaît pas ces inter-dits tacites, l'illusion est brisée et la performance anéantit la fiction. Le premier de ces inter-dits est évidemment d'accepter les autres inter-dits et codes théâtraux, accepter de regarder dans le kaléidoscope, c'est-à-dire accepter de croire en l'illusion. Car le théâtre est avant tout un jeu, dont les participants doivent accepter les règles. Ainsi, Léon Tolstoï dans *Guerre et Paix* nous donne un parfait exemple d'un spectateur qui est exclu de la représentation et pour lequel

¹⁷ Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre*, 1939-40, *Écrits sur le théâtre*, I, L'Arche, 1972, pp. 551-557

l'illusion théâtrale ne fonctionne pas, car il n'en connaît pas règles ; lorsque le personnage Natacha découvre l'opéra :

« Un plancher garnissait le milieu de la scène ; des décors figurant des arbres s'élevaient des deux côtés ; une toile peinte formait l'arrière-plan. Des jeunes filles en corsages rouges et jupons blancs étaient groupées au centre. L'une d'elles, très forte, en robe de soie blanche, était assise à l'écart sur un escabeau que surmontait un carton vert collé par-dessus. Elles chantaient en chœur. Quand elles eurent terminé, la personne en robe blanche s'avança vers le trou du souffleur ; alors un homme, dont la culotte de soie moulaient de grosses jambes, s'approcha d'elle, une plume à son chapeau, un poignard à la ceinture, et se mit à chanter tout en gesticulant. L'homme à la culotte collante chanta d'abord seul, puis ce fut le tour de sa partenaire. Ensuite tous deux se turent, l'orchestre reprit et l'homme au plumet tapota en cadence la main de sa compagne, attendant la mesure pour entonner le duo. [...] Arrivant tout droit de la campagne, et dans un état d'esprit si sérieux, Natacha évidemment devait trouver tout cela bizarre, voire ridicule. Il lui était impossible de suivre la marche de l'action et même d'entendre la musique ; elle ne voyait que de toiles peintes, des hommes et des femmes grotesquement accoutrés, qui se mouvaient, parlaient et chantaient sous un violent éclairage. Elle n'ignorait pas, bien entendu, ce que cela voulait représenter, mais l'ensemble lui paraissait si factice, si conventionnel, qu'elle éprouvait tantôt un sentiment de honte pour les acteurs, tantôt une forte envie de rire. Elle promena les yeux autour d'elle, essayant de découvrir sur les physionomies des spectateurs l'indice d'un pareil état d'âme ; mis tous les visages, attentifs à ce qui se passait sur la scène, exprimaient un enthousiasme qui lui parut peu sincère. »¹⁸

Ce passage de *Guerre et Paix* montre bien comment le théâtre est avant tout un lieu de conventions qu'il faut connaître mais aussi accepter. Victor Hugo explique que « le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle. » Pour que l'illusion fonctionne, le premier inter-dit est la croyance. Et avant toute chose, le spectateur vient au théâtre pour former un groupe de croyants.

¹⁸ Léon Tolstói, *La Guerre et la Paix*, Livre II, 5^{ème} partie, chap. 9. 1865-1869

C) ... composée d'une assemblée de croyants.

Comme nous l'avons vu, le théâtre est une forêt de signes et de symboles, qu'il faut connaître et accepter, fondés sur un ensemble de séparations inhérentes et essentielles au dispositif communicationnel pour le maintien de l'illusion. Effectivement pour qu'il y ait des règles et des symboles (du grec *symbolon*, relier), il faut qu'il y ait séparation. Car il n'existe pas de lien sans séparation. Les conventions théâtrales sont les clés de compréhension de la communication théâtrale. Le théâtre est un lieu précis où dans un temps donné se déroule un rite avec des conventions : la lumière s'éteint, le spectacle commence, la lumière se rallume, c'est la fin, il y a les applaudissements. D'ailleurs, Florence Naugrette parle d' « applaudissements rituels »¹⁹. Si l'espace est un élément clé du dispositif communicationnel théâtral, le temps joue également un rôle essentiel. Le temps du théâtre est hors du monde, hors du réel : c'est le temps de l'illusion, du jeu, de la fiction. En 1h30 de pièce, le spectateur peut vivre un jour entier, une semaine, un mois, voire même plusieurs années. En une soirée, le spectateur a vécu toute une vie : l'espace-temps se dilate l'instant de la représentation, grâce aux effets de la croyance en l'illusion.

Le théâtre est donc intrinsèquement séparation, et l'illusion est liaison : en effet, pour filer la métaphore, pour que la fiction continue d'obstruer la performance, l'enfant ne doit pas détourner son œil de la fente du kaléidoscope, au risque de ne plus voir les images et formes de couleurs et ne plus y croire. Le théâtre est donc l'art de relier ce qui est séparé. Or, le mot relier va être ici très intéressant à analyser : relier (lier de nouveau, unir), vient du grec *religare*, dont l'infinitif est *religo*, qui est également l'étymologie du mot religion. Le propos n'est pas ici de dire que le théâtre est une religion, mais de voir comment la fonction du théâtre, dans son dispositif communicationnel, se rapproche de celle de la religion.

Le théâtre et la religion ont cela en commun qu'ils se basent tous les deux sur la croyance d'un groupe de personne en quelque chose qui n'a pas lieu devant les yeux du groupe de personne, mais dans le discours donné. A saint Thomas qui veut le voir pour le croire, le théâtre et la religion lui répondent : il faut le croire pour le voir. Sans croyance, sans adhésion au discours, pas de lien.

¹⁹ Le plaisir du spectateur, Florence Naugrette, 2002

La différence entre le théâtre et la religion se situerait dans le fait que le théâtre est une croyance éphémère : on accepte d'y croire amis seulement pour un temps donné, le temps de la représentation. Le théâtre est donc une CDD : une croyance à durée déterminée.

Car le fondement de la religion doit être que la croyance au discours donné ne se termine jamais : c'est une représentation à CDI : à croyance à durée indéterminée. La religion est toujours en représentation, elle est en permanence performative : elle donne un discours qui se réalise en même temps qu'il est donné car il est accepté et cru par les auditeurs : par exemple lors de la transsubstantiation : lorsque lors d'une cérémonie religieuse catholique, le vin et le pain se transforment en sang et corps du christ. Le théâtre, quant à lui, est performatif sur une durée convenue à l'avance : hors de cette durée, son discours ne tient plus : hors de tout représentativité (c'est à dire de conteurs et de spectateurs), la bulle de l'illusion théâtrale explose et la performativité n'existe plus. D'une part, lors d'une cérémonie religieuse, les croyants entrent et ressortent de la cérémonie dans le même état de croyance et d'adhésion au discours ; d'autre part, lors d'une représentation théâtrale, les croyants ressortent du théâtre totalement différents de ce qu'ils étaient dans « la boîte à illusion ». En effet, sur le seuil du théâtre, le spectateur se déchausse de son scepticisme, pour faire partie d'une communauté de croyants, et la récupère en sortant. Le croyant religieux ne le récupère pas.

Le théâtre et la religion ont donc cela en commun qu'ils créent des communautés de croyants pour des rituels aux règles bien précises, la différence étant la durée de l'adhésion au discours.

Les cérémonies religieuses et théâtrales sont donc normées et régies par des conventions. D'ailleurs, les conventions principales sont les mêmes : d'un côté, les conteurs : la scène, de l'autre, l'assemblée des pratiquants ; le dispositif est donc le même ; et le silence dans l'assemblée des pratiquants, avec des interventions réglées (pour la cérémonie religieuse : des « amen », ou se lever quand il faut, pour la cérémonie théâtrale, des applaudissements pendant les noirs et à la fin). Le spectateur est donc un pratiquant, (définition : celui qui respecte les pratiques), car il respecte les règles, les pratiques du spectateur de théâtre, et il est un croyant à durée déterminée. Le spectateur de théâtre sait que ce qu'il va voir n'est pas vrai, mais vient quand même pour y croire, il abandonne son scepticisme volontairement. Le récepteur a donc un rôle actif dans le processus de réception, car sans son adhésion à l'illusion, la bulle explose.

Pour être un croyant, il faut nécessairement avoir une capacité d'abstraction, c'est-à-dire pouvoir imaginer, construire des images que l'on ne voit pas. D'ailleurs, la naissance du théâtre vient la capacité d'imagination et le logos (qui veut dire parole et raison en grec), c'est-à-dire

parler de choses qui ne sont pas présentes actuellement : voir ce qui n'est pas. Et les premiers à avoir fait acte d'abstraction sont les hommes préhistoriques dans les cavernes de Lascaux, en traçant sur les murs à la lueur du feu les animaux qu'ils voyaient la journée. C'est à ce moment-là que naît le théâtre : des représentations imaginées de la réalité, devant des voyants et croyants, au travers d'un éclairage particulier. Le soir, la réalité de la journée reprenait vie dans la caverne, ce sont également les premiers magiciens. Cet aspect du théâtre (un éclairage particulier qui figurerait une représentation imagée de la réalité) n'est pas sans rappeler le mythe de la caverne de Platon : les hommes sont enchaînés dans la caverne et ne peuvent voir de la réalité uniquement son ombre projetée et déformée sur les murs, à l'instar des spectateurs de théâtre qui viennent voir sur scène une représentation déformée et imaginée de la réalité. Alors, pourquoi aller au théâtre, si nous pouvons voir la réalité directement ? Je pense que l'une des réponses à cette question consisterait à dire que, tout comme les hommes dans la caverne, regarder la réalité en direct fait mal, littéralement. « La vérité est comme le soleil. Elle laisse tout voir mais ne se laisse pas regarder. » écrivait Victor Hugo. Vivre des expériences est douloureux, émotionnellement éprouvant. Nous allons au théâtre, entre autre, pour vivre des expériences par procuration, pour voir ce qu'il se passerait si, pour avoir un aperçu d'une réalité, pour ne pas être ébloui par la dureté et le danger de la réalité. Certains parleront de *catharsis* « séparation du bon d'avec le mauvais » en grec ; ou purification, mais cette notion a diverses significations au théâtre. Elle est tantôt une question de morale ; purifier les mœurs et les passions face aux tragédies racinienne (se débarrasser de toute pulsion incestueuse en témoignant de l'histoire de *Phèdre*), tantôt une question d'identification au personnage, par exemple se débarrasser de sa colère ou de sa haine en vivant et se défoulant par procuration du personnage en colère.

Le théâtre comme la religion se base sur une assemblée de croyants. En Europe, ce qui fit suite au théâtre romain fut 600 ans de trou noir théâtral. Quelques saltimbanques ou montreurs d'ours perpétuaient l'art scénique, mais il n'y avait pas de théâtre à proprement parler. Il renaitra vers le XIème siècle grâce à l'Eglise. Dans toute l'Europe, l'art théâtral passera du chœur à la nef des églises pour gagner le parvis et la rue. En effet afin d'illustrer les liturgies, on se met à « jouer » les passages célèbres : tout d'abord au travers des drames liturgiques : XIème, XIIème siècle, dans l'église ; puis les miracles : fin XIIIème – XIVème : à l'extérieur de l'église, sur le parvis et enfin les mystères : XVème – XVIème : sur le parvis, mais aussi la place publique. Le mystère, initialement orthographié *mistère* (du latin médiéval *misterium*, « cérémonie »), se composait d'une succession de tableaux animés et dialogués écrits pour un public très large,

mettant en œuvre des histoires et des légendes dont l'imagination et la croyance populaire s'étaient nourries. Le surnaturel et le réalisme s'y côtoyaient. La Passion du Christ était un de ses sujets traditionnels.²⁰ Nous voyons donc à quel point le théâtre et les religions sont liés. Autre chose ici attire mon attention : les croyants qui assistaient à ces représentations théâtrales religieuses connaissaient déjà le thème, l'enjeu, le début, la fin, le milieu du passage liturgique représenté. Il s'agit bien d'une « re-présentation », c'est-à-dire que les spectateurs de ces mystères savent à l'avance l'histoire qui va leur être contée. Or c'est la même chose qui se passe au théâtre : les spectateurs connaissent l'histoire de *Bérénice*, de *Antigone*, du *Malade Imaginaire*, de *Hamlet* ou *Cyrano de Bergerac*... Mais si ce n'est pas pour découvrir la fable, le mythe, alors pourquoi aller au théâtre ? C'est pour voir à quel point la représentation donnée s'accorde ou non à l'horizon d'attente du spectateur. Que ce soit lors d'un drame liturgique ou d'une pièce de Racine, les spectateurs ont, ce dont parle H.R. Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, un horizon d'attente.

« Une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière. »²¹

C'est-à-dire que, pour Jauss, la réception est un processus dynamique qui transforme, d'âge en âge, les concrétisations d'une œuvre et en modifie les valeurs et le sens. En effet, une œuvre se situe en continuité ou en rupture par rapport à une tradition et l'expérience des lecteurs renvoie à la perception d'une conformité ou d'un écart par rapport à cette tradition. Chaque spectateur pénètre dans une salle de théâtre ou de cinéma avec ses attentes et ses expériences propres qui ne peuvent être présumées par l'auteur et ce quand bien même son spectacle s'adresserait à des « publics cibles » (jeunes publics, ouvriers, habitués...) Il s'agit pour Hans Robert Jauss de spécifier que la rencontre entre un individu et un objet artistique se construit selon un processus qui réfère à différents registres et s'inscrit dans un certain contexte et de restituer au récepteur un rôle actif dans le processus de réception.

Par exemple, lors de mon stage à la Comédie Française, je discutais avec Eric Ruf, administrateur du théâtre et metteur en scène, et lui posait des questions sur sa mise en scène de *Roméo et Juliette*, de Shakespeare. Les spectateurs connaissent par cœur l'histoire de Roméo

²⁰ Histoire du Théâtre dessinée, André Degaine, 2000

²¹ (Jauss, 1990, p. 55) *Pour une esthétique de la réception*

et Juliette, pourtant, m'expliquait-il, ils ont tous une version biaisée et fantasmée de la pièce. « Roméo et Juliette n'est pas la blquette que l'imaginaire collectif a façonnée. » dit-il. Ainsi, Thomas Voltzenlogel explique : « Les spectateurs sélectionnent et s'approprient des éléments disparates de l'œuvre et les connectent à leurs histoires singulières afin de produire quelque chose qui peut leur être utile. »²²

La communauté est un élément essentiel à toute création théâtrale. Pour être spectateur de théâtre, il faut réunir trois éléments : connaître les règles et les accepter, avoir une capacité d'abstraction, et faire groupe.

Nous avons donc vu que le théâtre est un monde très conventionné, donc chaque élément est interrogé, normé, et a sa fonction. Le dispositif du théâtre européen est passé depuis le XVI^{ème} siècle d'une pratique sociale, où le spectateur venait se montrer et voir qui était assis dans la salle avec lui, à une pratique culturelle. Cette différence est notamment marquée par la lumière, et conduit à un grand nombre de normes et de rites symboliques. Toutes ces conventions ont pour effet de séparer les différents espaces du dispositif théâtral afin que rien ne vienne altérer la recherche constante du maintien de l'illusion. L'illusion est ce fait tenir le dispositif entier : sans illusion, le dispositif s'effondre. Il faut donc que le spectateur accepte ces séparations, connaisse les règles du dispositif et consent à croire au discours donné. Pour accepter les règles du jeu, le spectateur partage ces « inter-dits » avec ses semblables, et forme une assemblée de croyants pour un temps déterminé. Ces croyants entrent dans le dispositif avec des aprioris, des espoirs, des horizons d'attente. Les spectateurs de théâtre forment un groupe éphémère et disparate, qui rappelle bel et bien que le théâtre est un dispositif vivant et mouvant. Et comme toutes règles, celles du dispositif communicationnel théâtral sont faites pour être transgressées. Nous verrons dans la prochaine partie comment l'expérience théâtrale est une communication du trouble et de la déconstruction permanente.

²² Article de Thomas Voltzenlogel dans la revue du Théâtre public, avril-juin 2013

PARTIE II : L'expérience théâtrale est une communication du trouble et de la déconstruction permanents

A) Le théâtre est un art vivant sujet à des accidents involontaires troublant la réception...

Le théâtre est art vivant, il n'y a pas d'acteurs sans public et pas de public sans acteurs, ils sont nécessaires l'un à l'autre, et chaque partie assure le bon avancement du spectacle.

C'est pourquoi le spectateur de théâtre entre dans la salle de théâtre comme sur une toile d'araignée : il est inextricablement lié à ses voisins et à la scène, et un seul geste, une seule parole, fait vibrer la toile et se fait ressentir même de l'autre côté de celle-ci. Pour filer la métaphore, nous présumerons que la scène et tout ce qu'elle contient de signes et de symboles représentatifs et non représentatifs, serait au cœur de cette toile tandis que les spectateurs sont tout autour : un seul petit mouvement du centre est amplifié et ressenti multiplié par les spectateurs, mais il suffit d'un accident pour qu'un fil se casse et détruise la toile.

Puisque chaque représentation est unique, les acteurs remettent le spectacle et son fonctionnement en jeu tous les soirs, ils prennent alors le risque de tout perdre, car l'équilibre théâtral est très fragile et le moindre accident vient le menacer. Ces accidents ne sont pas rares. Ils sont la preuve du caractère événementiel et performatif du théâtre.

Nous avons parlé plus haut de l'importance du maintien de l'illusion, car en effet son maintien (des deux côtés du 4^{ème} mur) est assuré par de continuels efforts par les spectateurs, les acteurs, toute la technique. Car comment dans le cas contraire expliquer que le spectateur interrogé assurera avec un aplomb sans pareil que la chaise sur la scène est un avion ? Sur scène comme en linguistique, il y a un signifiant et un signifié. Ferdinand de Saussure²³, linguiste, explique qu'un signe a deux aspects : le signifié désigne la représentation mentale du concept associé au signe, tandis que le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe. Par exemple, explique également Umberto Eco²⁴, un mot comme « chaise » dégage deux aspects : le signifié est l'objet matériel, le signifiant et le phonème « chaise » (le son). Ainsi, pour un signe comme un panneau interdit, le signifiant est un panneau rouge avec une barre horizontale blanche, et le signifié le fait qu'il soit interdit de passer. Sur scène, l'illusion procède plus ou moins de la même façon. Un objet, un son, une lumière, quoique ce

²³ Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale,

²⁴ Umberto Eco, Le signe : histoire et analyse d'un concept, 1988

soit sur scène a une signification singulière et autre que sa signification d'origine. Sur scène, rien n'est par hasard et tout a un sens, en plus de son sens habituel. Ainsi, un bout de carton sur scène peut devenir une forêt, un mur, une voiture.... Le signifié est le carton, le signifiant est la forêt, au travers de l'illusion. Si l'illusion est rompue, le signifiant tombe et dévoile le carton. L'illusion est l'accès pour chaque participant à l'autre monde. Il suffira à l'acteur de s'asseoir sur une chaise, de mettre ses bras de part et d'autre à l'horizontal et de faire un bruit de moteur, et la chaise est un avion. L'artifice (moyen par lequel la réalité devient fiction) est la bulle de savon, il suffit d'un effleurement pour qu'elle explose.

Nous verrons dans cette partie ce qu'il se passe lorsque l'artifice révèle la réalité, c'est-à-dire lorsqu'il y a accident. Un accident, du verbe cadere, tomber, est un événement non prévu qui vient chambouler une situation. Un accident au théâtre est une apocalypse (étymologiquement : la levée du voile), dans le sens où l'accident vient lever le voile de l'illusion et révéler l'artifice. Il y a plusieurs types d'accidents. Les accidents volontaires et les accidents involontaires, les accidents humains et les accidents mécaniques.

Prenons le cas des accidents involontaires. Que se passe-t-il lorsqu'un accessoire n'est pas à sa place, lorsqu'un spectateur dans la salle fait un malaise, ou lorsqu'un acteur oublie son texte ? Tout d'abord, la performativité du théâtre (le personnage est vraiment triste lorsqu'il le dit), disparaît, elle est remplacé par l'évènement, l'acteur remplace le personnage, le carton remplace la forêt, tout retombe dans le réel, très brutalement, comme s'il y avait un dysfonctionnement cérébral, le spectateur ne sait plus vraiment où il est, dans le palais de Phèdre ou dans la salle de théâtre. Car l'illusion n'est pas forcément dissipée, elle est mise en suspens, elle est comme mise en pause, comme lorsqu'on regarde un film à la télé et qu'on met pause, passant de L'Egypte ancienne à son salon. Pourtant, au théâtre, pendant cette mise en pause, ce dysfonctionnement révèle toutes les coulisses, toute l'arrière-boutique : l'avion redevient chaise, le spectateur « déconnecte ». En même temps, comme l'explique Georges Banu, le spectateur prend plaisir de cet accident : déjà parce qu'il se rend compte de l'aspect exceptionnel de ce dernier, se dit qu'il assiste à l'unique représentation où cet accident a lieu, ce qui donne toute son importance et son caractère sacré au spectacle ; ensuite, parce que pour un instant seulement, la scène lui parle à lui, pas le spectacle à un spectateur, mais la scène au présent dans toute sa réalité, exemptée de l'artifice, à moi dans ma singularité. Le spectacle est en péril, et la scène doit tout faire pour reconstruire l'artifice et retrouver l'illusion, et le spectateur assiste à ce déluge ou sauvetage.

« L'accident dérouté et trouble au théâtre. Il procure le plaisir pervers de la panne qui, toujours possible, intervient comme une irruption pour lever le voile sur l'autre vie, la vie des corps jamais entièrement soumis à la fiction. L'accident se place à l'embouchure des deux vies que l'acte théâtral charrie. Il rappelle leur coexistence et séduit tant qu'il reste passager, fissure vite colmatée, et effraie dès qu'il brise l'écoulement de la représentation. Le premier atteste la persistance d'une vie qui sourd sous la vie imaginaire du théâtre, vie que le second annule. Par delà toute distinction, l'accident rend exceptionnelle la représentation car il l'arrache à ce qui est son destin, la répétition, pour l'élever au statut de l'événement qui, lui, est toujours unique. »²⁵ L'accident engendre une solidarité entre la scène et salle, car il ramène au présent de l'événement. Il supprime les distances et suspend l'éloignement, « Il désorganise le jeu et nous nous retrouvons du même bord. » écrit encore Georges Banu²⁶.

Par exemple, dans la représentation de la pièce que j'étais allée voir du spectacle *La Cité du Rêve* de Krystian Lupa au Théâtre de la Ville, alors qu'un personnage pose une question « Comment trouves-tu la vie ici ? », un spectateur se lève brusquement et crie « C'est de la merde ! », avant de s'en aller. Les autres spectateurs, choqués, se demandaient si cela faisait partie du spectacle ou non. Pendant quelques minutes cet incident a perturbé le cours de la représentation, et a ramené dans le présent de l'événement tous les participants, spectateurs comme acteurs. De plus, Krystian Lupa est un metteur en scène qui a une technique particulière pour communiquer avec ses acteurs en pleine représentation : toujours installé dans le fond de la salle, en spectateur, il tousse et racle sa gorge quand il juge que les acteurs ne parlent pas assez fort, pour leur signifier d'augmenter le volume sonore. Les spectateurs, ne sachant pas qu'il s'agit du metteur en scène, peuvent juger le comportement de ce spectateur déviant et inconvenant.

L'utilisation des nouvelles technologies dans le processus de création théâtrale amène de nouvelles possibilités d'accident, liés à la dépendance complète des œuvres vis-à-vis des technologies nécessaires à leur représentation. Il s'agit par exemple d'un écran qui refuse de se baisser ou d'un son qui ne se déclenche pas au bon moment. Les possibles accidents mécaniques viennent s'ajouter aux possibles accidents humains, qui peuvent être de nature différente. Par exemple, Georges Banu relate l'accident mnémonique de Charles Berling dans *Les marchands de gloire* de Marcel Pagnol, en 1993 : « Charles Berling oublie son texte, le trou noir, le vide, et alors, sans honte ni crainte, il s'avance vers nous pour nous informer de son impossibilité

²⁵ Georges Banu, numéro 44, « Théâtre et Vérité » d'*Alternatives Théâtrales* de juillet 1993.

²⁶ idem

absolue de poursuivre. Le comédien ne se confond pas en excuses et ne vit pas la situation comme une défaite, bien au contraire il la retourne en regrettant publiquement l'abandon du bon vieux souffleur, la désinvolture de l'assistante absente, bref en faisant le constat de la solitude de l'acteur sur scène voué à tous les risques, tel un acrobate sans filet. Ainsi il convertit l'accident en aveu de comédien et le rire obtenu par ce micro-spectacle improvisé ne pourra plus être égalé ensuite par le vrai spectacle. »²⁷ Ainsi l'accident peut produire le sentiment d'une victoire partagée due au sentiment de danger surmonté.

C'est dans la prise de risque que le théâtre peut exister, il n'est pas comme le cinéma un ensemble fermé et définitif, il est resté ouvert à l'éventualité de l'accident, et par là même imite la vie du spectateur, qui est toujours en proie au hasard et à l'accident. « L'accident pur est sans raison, est insensé. Je n'y suis pour rien si le ciel me tombe sur la tête. Là où la superstition reconforte en donnant du sens, l'art trouble en montrant qu'il peut n'y en avoir pas. » explique Jean-Loup Rivière²⁸.

« L'image, c'est ce dont je suis exclu. » écrit Barthes ²⁹ dans *Discours d'un Fragment Amoureux*. L'image est une représentation visuelle d'une chose ; tout comme le théâtre. Mais l'image est figée, immobile, et elle est ce dont je suis exclu : c'est-à-dire ce dont je n'ai aucune prise, ce sur lequel je ne peux pas intervenir. Le mot image vient du latin *imago*, qui désignait autrefois les masques mortuaires, permettant la conservation du portrait de la personne défunte. L'image est donc liée à la mort, en cela qu'elle est toujours une représentation figée du passé. Le théâtre n'est pas une image comme l'aurait voulu Diderot grâce au 4^{ème} mur, et l'accident le révèle bien : le spectateur n'est pas exclu de ce qui se passe sur scène. Les trois acteurs du dispositif théâtral (moi, le public, la scène – j'inclus dans la scène tous les professionnels du spectacle : acteurs, régisseurs, machinistes...), sont interdépendants, ils s'échangent des interdits sourds, ils respectent leurs règles respectives et joignent tous leurs efforts pour maintenir l'illusion. Le théâtre n'est pas de l'ordre de l'image, tout ce qui passe est vivant, sujet à l'accident, et malgré les séparations inhérentes au dispositif, aucune personne présente n'est exclue de la représentation théâtrale, ce n'est pas un art de l'exclusion mais de l'inclusion et du risque permanent, du fait de son caractère vivant. Le théâtre est de l'ordre de l'imagination : faculté de l'esprit de se représenter des choses absentes. L'imagination partagée par une assemblée (moi, public et scène) permet l'illusion. Lors d'un accident, tous se retrouvent alors

²⁷ Georges Banu, numéro 44, « Théâtre et Vérité » d'*Alternatives Théâtrales* de juillet 1993.

²⁸ Jean-Loup Rivière, « Bonheur de l'accident », *Agôn*, (2009) N°2 : L'accident

²⁹ *Discours d'un Fragment amoureux*, Les Images, 1977, Roland Barthes

dans la même panique de perte de l'illusion et de retour au réel. Si le théâtre n'est pas image, mais imagination, il est bien art de l'intégration, de l'inclusion. L'accident vient perturber les règles et les conventions théâtrales en abolissant le 4^{ème} mur, et certains professionnels du théâtre vont tout faire pour produire volontairement ce type de situation, où le spectateur devient acteur, où la salle et la scène fusionnent.

B) ... Ces accidents peuvent être également une manière de rompre volontairement la séparation scène/salle...

« On pourrait peut-être avancer que la théâtralité la plus forte se situe précisément dans cette transgression instable de l'espace scénique, dans ce débordement virtuel de la scène par la salle. » écrit Barthes, dans *Mythologies*³⁰. Nous avons étudié la rupture involontaire de l'illusion par l'accident, il sera question dans cette partie de la rupture volontaire et recherchée de l'illusion : lorsque l'artifice et l'illusion se mêlent. Le théâtre est selon Barthes l'art qui se définit par une position particulière du spectateur dans le système représentatif, plutôt que par un ensemble de formes auxquelles on le reconnaît habituellement. Barthes reconnaît et célèbre un espace de représentations où le spectateur a sa place. Restant spectateur, je suis au bord d'être interlocuteur. La position du spectateur est depuis XXème siècle remise en question : au XXe siècle, certains metteurs en scène ont voulu rompre avec l'usage de la scène à l'italienne. Ils ont créé alors des dispositifs adaptés à chaque spectacle particulier, changeant les rapports entre acteurs et spectateurs. Le théâtre populaire de Jean Vilar en 1940 : propose de rompre avec les conventions sociales du théâtre à l'italienne, afin d'unir les différentes classes sociales. Il existe beaucoup d'exemple de transgression volontaire de l'espace scénique. Par exemple en déplaçant l'acteur du lieu auquel il est relégué : dans le spectacle *Le Dernier Testament*, mis en scène par Mélanie Laurent au Théâtre Chaillot en 2017, tout d'un coup dans le public une dizaine de personnes se lèvent et commencent à chanter en chœur un chant religieux. Cela surprend le reste du public qui ne s'attendait pas à ce qu'il y ait, dans l'assemblée des spectateurs, des acteurs.

La transgression peut également être intrinsèque au dispositif choisi : prenons pour exemple la mise en scène de Jean Claude Fall en 2002 de *La Décision de Brecht* ; le public est placé dans un amphithéâtre scolaire, de sorte qu'il se sente tantôt juge de la situation, tantôt élève apprenti, et tantôt sur le banc de accusés. Sa position dans la fiction évolue sans cesse.

Le metteur en scène peut également décider de faire survenir un accident ; qui passerait pour involontaire chez les spectateurs, mais qui en fait serait tout à fait prédéterminé.

³⁰ Mythologies, Roland Barthes, 1957

« Faire trébucher l'artiste, le faire tomber de son piédestal, c'est interpeler le spectateur dans sa propre expérience quotidienne, dans sa propre lutte avec le réel. » explique Jean-Loup Rivière dans l'article « Bonheur de l'accident »³¹

C'est par exemple le cas dans *La Règle du jeu*, mis en scène par Jatahy à la Comédie Française en 2017 ; quand le personnage de Serge Bagdassarian saigne du nez et demande un mouchoir au public, qui pense que c'est un accident involontaire, unique, alors que c'est un élément décidé dans la mise en scène bien en amont et que répète le comédien chaque soir sur scène.

La position du spectateur dans le dispositif théâtral est le cœur des questionnements de deux types de théâtre modernes : le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud et le théâtre immersif.

Artaud a été le premier à rompre violemment avec le théâtre d'inspiration réaliste alors dominant. Dans son ouvrage *Le Théâtre et son double*, 1938, Antonin Artaud réhabilite la dimension sacrée du théâtre, et fonde le théâtre de la cruauté, dans lequel le langage corporel a plus d'importance que langage textuel. Selon Artaud, le théâtre n'est pas possible sans un élément de cruauté. Théâtre et cruauté sont intrinsèquement liés, en ce sens que le premier se doit de détruire l'ordre accoutumé pour faire découvrir le chaos sous-jacent.

De là, la conception d'un « théâtre de la Peste », inséparable aux yeux d'Artaud d'un « théâtre de la cruauté ». Pour bien comprendre, il faut se rappeler que la Peste, maladie qui, par ses épidémies, a décimé non seulement l'Europe de l'Antiquité et du Moyen-Âge, mais aussi l'Italie du XVII^{ème} siècle et l'Angleterre du XVIII^{ème} siècle, provoquait, aux dires de tous les témoins, une grande désorganisation dans la vie sociale et de profonds bouleversements dans les mœurs. La terreur détruisait tous les liens : on était prêt à jeter à la rue, où des charrettes les ramassaient, ses parents ou la femme aimée ; on massacrait au moindre prétexte ceux qui étaient soupçonnés de répandre volontairement la peste ; et, par une réaction irrationnelle, mais, au fond, compréhensible, pour défier la mort omniprésente, il n'était pas rare qu'on allât s'accoupler dans les cimetières... « Le théâtre de la Peste », selon Artaud, doit opérer de façon analogue, exercer son pouvoir de contagion, s'emparer des esprits, bouleverser l'ordre moral, social, libérer les passions, les forces du mal : « Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple, toutes les possibilités perverses de l'esprit. »³² Il s'agit de faire prendre

³¹ Jean-Loup Rivière, « Bonheur de l'accident », *Agôn*, (2009) N°2 : L'accident

³² *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud, 1938

conscience au spectateur de ce qui existe virtuellement en lui, pour qu'il puisse faire le tri entre ce qui est injustement brimé par la vie sociale, et ce qui doit l'être à tout prix, dont il pourra se purger lors de la représentation théâtrale.

Artaud reprend ainsi la conception aristotélicienne de la Catharsis mais il la modernise en soutenant que le théâtre doit être libérateur à la façon des rêves. Si bien qu'une interaction peut s'établir entre le théâtre et la vie – ce qu'entend signifier le titre du livre, *Le théâtre et son double* : le théâtre double la vie, mais la vie double le théâtre, et entre eux, il est possible d'établir tout un système de correspondances. Artaud conçoit, en effet, la représentation comme une cérémonie, un rituel (il lui arrive d'employer les mots « magie » et « sorcellerie »), parce que le théâtre est pour lui art religieux.

Pour que le spectateur soit emporté par ce que jouent les acteurs, pour que le spectacle puisse être total, à la fois défoulement et cérémonie, Artaud conçoit un dispositif spécial. D'après Artaud, le public arrête d'aller au théâtre puisqu'on lui « a trop dit que c'était du théâtre ; c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion ». La réalisation scénique de son Théâtre de la cruauté place alors « le spectateur (...) au milieu tandis que le spectacle l'entoure ». Ainsi, le spectacle peut répandre « ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs ». Artaud supprime donc, dans ce « spectacle tournant » et « total » (qui « fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique »), le schéma très usité d'une salle qui sépare spectateurs et acteurs : « la scène et la salle (...) sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. »³³ Antonin Artaud entend abandonner « les salles de théâtre existant actuellement » pour prendre « un hangar ou une grange quelconque » qu'il faudra aménager comme « certains lieux sacrés ». « La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera autour de lui. (...) Des emplacements particuliers seront réservés, pour les acteurs et pour l'action, aux quatre points cardinaux de la salle. (...) De plus, en hauteur, des galeries courront sur tout le pourtour de la salle (...). Ces galeries permettront aux acteurs, chaque fois

³³ idem

que l'action le nécessitera, de se poursuivre d'un point à l'autre de la salle, et à l'action de se déployer à tous les étages et dans tous les sens de la perspective en hauteur et profondeur.³⁴ »

Nous voyons ainsi comment les codes théâtraux peuvent être transgressés et brisés. Il existe un autre type de théâtre, très moderne, qui tente de briser absolument la séparation scène/salle : le théâtre immersif. Le théâtre immersif inscrit le spectateur-participant au cœur du dispositif.

On entend, par théâtre immersif, une esthétique théâtrale qui met le spectateur au centre d'un dispositif scénique fictionnel dans lequel il est amené à se déplacer.

Comme exemple du théâtre immersif, prenons le spectacle *Hotel Medea*, en 2009, filmé et diffusé intégralement sur vimeo³⁵. Regarder cette vidéo permet de comprendre ce théâtre de l'immersion totale : les spectateurs sont debout, il n'y a pas d'espace qui leur est dédié, ils partagent l'espace des acteurs. Les acteurs demandent aux spectateurs d'intervenir très souvent, Les spectateurs de *Hotel Medea* constituent alors un chœur d'hommes et un chœur de femmes qui alternent entre figuration et rôle dans l'action. Dans le chapitre 1, Zero Hour Market, ils dansent, chantent, battent le rythme, tel un chœur antique. C'est l'auteur qui se charge de mettre en place la chorégraphie du spectateur. Les acteurs enseignent à celui-ci avant le début du spectacle les gestes à effectuer et vont guider la danse au moment de l'effectuer. Le spectateur de *Hotel Medea* participe physiquement à l'action. Pourtant, sa possibilité de créer est limitée. En effet, il ne peut prendre d'initiative ayant un impact significatif sur le déroulement de l'histoire. Des consignes claires lui sont données, canalisant ainsi son activité. Les spectateurs doivent donc obéir à des règles et des codes précis : apprendre une chorégraphie, accepter d'être guidé, etc...

Le théâtre Immersif déplace le spectateur dans un univers alternatif à son quotidien.

Dans la pièce *Spectacle 4*, les acteurs appellent les spectateurs la veille de la représentation, et leur demandent des informations personnelles qu'ils utiliseront au moment de la représentation, qui s'avère être une immense fête où les spectateurs et acteurs mangent et dansent. Le théâtre immersif est avant tout un théâtre expérimental, qui questionne la place du spectateur dans le dispositif théâtral, en le décalant de sa position habituelle et en brisant les conventions du théâtre classique, en brouillant la limite entre scène et salle, entre réalité et fiction.

Ces nouvelles formes de théâtre amènent à un nouveau questionnement du lieu de théâtre : si il n'y a plus de séparation scène/salle, ni de séparation réalité/ fiction, quel est la nature du lieu

³⁴ Le Théâtre et son double, Antonin Artaud, 1938

³⁵ <https://vimeo.com/18161739>.

théâtral ? Marcel Freydefont, scénographe, explique dans l'article «*Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)* » que le théâtre immersif est lié à l'utopie : « En abandonnant les rives du théâtre à l'italienne, forme hégémonique en Europe à la fin du XIXe siècle, Kiesler, Autant, Syrkus, Weininger, parmi d'autres, veulent atteindre un territoire vierge qui puisse satisfaire les aspirations qui les poussent à quitter ces berges traditionnelles : littéralement, ils cherchent à construire une utopie. »³⁶ L'utopie est un mot forgé par l'écrivain anglais Thomas More, du grec οὐ-τόπος « en aucun lieu », c'est une représentation d'une réalité idéale et sans défaut. Mais le théâtre est vraisemblablement une hétérotopie, au sens où Michel Foucault dans la conférence *Des espaces autres*, l'entend³⁷. L'hétérotopie est, à contrario de l'utopie, un espace concret, qui héberge l'imaginaire. Il est un espace-autre, et donc un inter-dit. C'est un espace qui héberge d'autres lieux en son sein, comme le théâtre physique héberge tous les soirs différents lieux issus de l'imagination des participants. Le dispositif théâtral est donc obligatoirement complexe et pluriel, sa structure évolue sans cesse, suivant les flux et reflux de l'illusion.

³⁶ Marcel Freydefont, «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, (2010) N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie.

³⁷ *Des espaces autres*, 1967, Michel Foucault

C) ... Pouvant aboutir à une totale fusion de la scène et de la salle au travers de laquelle le spectateur cherche sa place.

Aristote distingue l'accident de la catastrophe. Le premier désigne tout ce qui n'est pas essentiel ; tout ce qui pourrait ne pas être. La catastrophe, explique Aristote³⁸, est au contraire ce qui permet la péripétie et donc ce qui permet au mythe d'exister : pas d'histoire sans retournement de situation. Ainsi, l'accident est tout ce qui n'est pas nécessaire alors que la catastrophe est nécessaire à l'œuvre théâtrale. L'accident, c'est par exemple le soir d'une représentation de *Ramses II* au Théâtre des Bouffes Parisiens, mis en scène par Stéphane Hillel, où le fauteuil mécanique de François Berléand refuse de monter, car il y a une panne mécanique. Si le comédien n'avait pas réagi correctement (en faisant comme si tout était normal), l'illusion aurait été rompue et l'accident aurait révélé au public la réalité technique d'un plateau de théâtre. Afin d'illustrer la catastrophe, prenons l'exemple de la pièce *Thé à la menthe ou au citron* : la première partie de cette pièce montre des personnages en train de discuter, jouant très mal, avant que la metteur en scène ne les coupe et monte sur scène pour ajuster leur jeu : les spectateurs, choqués, ne comprennent pas et prennent d'abord cet acte pour un accident, c'est-à-dire un événement ponctuel qui aurait pu ne pas être. Puis il comprend ensuite que l'intervention de la metteur en scène est prévue dans la pièce, et qu'au final les acteurs jouent des personnages en train de répéter une pièce de théâtre et de jouer d'autres personnages, une mise en abyme de la représentation théâtrale. L'intervention de la metteur en scène n'était pas un accident mais bien une catastrophe : elle était nécessaire quant à lui suite de la pièce. D'ailleurs, cette pièce ne cesse de jouer sur les codes théâtraux : elle montre toutes les difficultés et les contraintes lors des répétitions théâtrales, (diriger les comédiens, apprendre son texte, trier les idées, etc...) et la dernière partie montre, à la fin des répétitions, le spectacle achevé et représenté « en conditions réelles » (c'est-à-dire avec le public – nous existons donc et faisons partie intégrante, comme acteurs, de la pièce). Et c'est une réelle catastrophe. Dès le début, avant même le lever du rideau, un des acteurs, pétrifié de trac, refuse de monter sur scène, c'est donc la metteur en scène qui reprend son rôle, l'acteur principal a des trous de mémoire et renverse son thé sur les genoux de sa partenaire, et une série d'accidents (qui sont en fait des catastrophes) a lieu : problème de costumes, mauvaises entrées sur scène, le décor se casse la figure, le régisseur se trompe... Le spectateur prend alors un plaisir tout particulier à se sentir complice avec ces acteurs-personnages : il connaît leurs caractères, leurs relations, leurs

³⁸ La Poétique, chapitre XI, Aristote

difficultés... De ce fait, quand il est l'heure de la vraie représentation, le spectateur comprend tout et voit tous les défauts, tous les problèmes, et se délecte de détecter chacun de ces dysfonctionnements.

« Il semble que la dramaturgie moderne ne puisse se passer de prendre en compte ce danger insupportablement liée à l'exercice (au présent, sur scène) du théâtre, et de le retourner contre une certaine idée du « beau spectacle », lisse, fermé de l'intérieur, qui ne laisse aucune place à l'imprévu, et avance comme un air de messe lancinant. Au contraire, que le spectateur reste dans cette incertitude grisante : prévu ou pas prévu ? Fiasco ou rattrapage déguisé en succès ? Réalité ou triomphe d'une illusion qui se donne pour vraie ? Dans ce moment d'incertitude, le spectateur est sur la limite, incapable de décider de quel côté pencher, et goûte aux joies de l'équilibriste, pour qui l'accident serait fatal mais qui sait qu'il n'est même pas concevable, qu'il n'aura pas lieu. Laisser une place à l'accident dans l'enchaînement fixe des événements dramatique, c'est redonner vie à l'étonnement, à l'émerveillement, c'est-à-dire au théâtre. Et nous, spectateurs, nous revivons aussi : nous sommes sur le qui-vive, à l'écoute de la moindre faute, du moindre faux pas, mais incapable de faire la part entre ce qui était entendu et ce qui s'improvise sous nos yeux. C'est alors que nous pouvons vivre pleinement notre rôle de spectateurs de théâtre, physiquement absents de ce qui se joue. Par l'esprit, indubitablement actifs. »³⁹

Etre spectateur de théâtre c'est donc bien accepter le risque de l'accident involontaire et le risque d'être troublé et dérangé dans sa position de spectateur. Mais que se passe-t-il lorsque le théâtre s'exporte dans la vie réelle ?

Le théâtre de rue est une forme de spectacle et de représentation théâtrale exécutée dans un espace public, généralement extérieur. Les artistes jouent avec la rue, l'utilisent comme décor et incluent dans leur prestation les impulsions venant de l'extérieur. Le théâtre de rue s'est singularisé par la place tout à fait particulière qui est donnée à l'illusion, non plus protégée dans un écrin de velours comme dans une salle à l'italienne, mais exposée au regard de tous dans la réalité la plus évidente, le quotidien du spectateur potentiel. Le théâtre de rue utilise tout ce qui passe sous la main : le lampadaire, le banc, le passage piéton, le trottoir, le caniveau, la boîte de conserve, la poubelle, la benne à ordures, etc.

Comme nous l'avons vu, Barthes distingue la scène fermée (lieu clos) et la scène ouverte (théâtre en plein air) : « Dans le plein air, le spectacle ne peut être une habitude, il est vulnérable,

³⁹ François Barouch, « L'accident : catastrophe au théâtre ? » *Agôn*, L'Altération, Dossiers, (2009) N°2 : L'accident

donc irremplaçable : la plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation. »⁴⁰

Il existe plusieurs types de spectacle de plein air. Le premier et le plus ancien est le théâtre de tréteaux, où les artistes s'improvisent une scène de théâtre sur une estrade en bois, qui peut facilement se monter / monter ; à destination d'un potentiel public de passeurs qui s'arrêteraient quelques secondes ou tout le spectacle, devant l'estrade.



41

L'image ci-dessus montre la place Dauphine où le célèbre Tabarin (1584-1626) avait établi son théâtre. Tabarin, de son vrai nom Antoine Girard, portait une sorte de manteau, attaché à la hauteur des manches – un Tabar – qui lui donna son surnom. Improvisant monologues drolatiques, n'hésitant pas à interpeller les passants et à dialoguer avec eux, il usait surtout du monologue tout en vantant les vertus de quelques remèdes miracles. Résolument incisif, le ton était parfois provocateur et moqueur. Les « tabarinades », qui dénommaient les propos philosophico-comiques qu'il entretenait avec son maître Mondor, alternaient réflexions en tous genres, frôlant parfois l'absurde dans leur logique insensée. Il fut à l'évidence l'une des

⁴⁰ Roland Barthes, « Le théâtre grec », dans L'Obvie et l'Obtus, Seuil, 1982.

⁴¹ Collection de l'A.R.T : l'association de la régie théâtrale

premières grandes figures comiques de la capitale. L'ordonnance royale du 21 octobre 1680, signée par Louis XIV au siège de Charleville, avait réuni les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne à ceux du Théâtre Guénégaud où s'étaient retrouvés la plupart des comédiens de la troupe de Molière après la disparition de ce dernier le 17 Février 1673. La Comédie-Française était née et avait le privilège exclusif de représenter à Paris « des pièces ou comédies récitées », interdisant de ce fait les autres formes de théâtre.

Nous remarquons tout d'abord que le public du théâtre de rue n'est pas un public acquis : il ne s'agit pas, comme dans le théâtre traditionnel, ou même le théâtre de la cruauté et le théâtre immersif, de personnes ayant acheté leur place afin de venir voir en conscience et de leur plein gré un spectacle sur lequel ils se sont renseignés au préalable (titre, acteur, auteur, metteur en scène, genre...). Le challenge de ce théâtre de rue est donc tout d'abord de trouver son public, au moment même où le spectacle a lieu.

Par exemple, le festival le mois de Molière, qui a lieu chaque année en juillet à Versailles, donne l'occasion à une multitude de troupes de jouer des pièces de Molière et d'envahir toute la ville de Versailles : les acteurs jouent sur des scènes improvisées, des estrades de bois sur la place public, sur le parvis de l'église, dans les parcs, dans les écuries...

Le théâtre de rue est un réel entrechoc, interdit entre réalité et artifice : l'artifice saute aux yeux, nous ne sommes plus dans le cas de l'enfant regardant à travers le kaléidoscope, la boîte à illusion mais plutôt dans le cas de l'adulte qui passe par hasard devant le guignol : des poupées de chiffon qui s'animent, mais qui pourtant semblent s'adresser spécifiquement à lui.

Le théâtre de rue : « interdit toute représentation réaliste », explique Florence Naugrette⁴². Quelques éléments décoratifs ou vestimentaires suffisent à situer l'action, laissant à l'imagination du spectateur le soin de compléter, le corps de l'acteur suffit à modeler l'espace.

Le deuxième type de théâtre de rue que j'aimerais évoquer ici est le théâtre du happening. Le happening est une performance spontanée qui exige la participation active du public, considéré comme intervenant. Il s'agit par exemple des troupes Bread and Puppet, Magic Circus, ou encore le Living Theatre. Le principe fondamental est de faire réagir le spectateur de manière directe et violente : le théâtre du happening se distingue du théâtre immersif par le fait qu'il vient déranger et imposer le spectacle à un public qui n'a rien demandé (le public du théâtre immersif ayant acheté et accepté de participer à la représentation). Cela peut aboutir à de

⁴² Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur*, 2002

violents chocs de conscience, le spectateur étant tout d'un coup perturbé dans sa réalité la plus banale : lorsqu'il fait le marché, promène son chien, rejoint un ami... D'ailleurs ce théâtre est très souvent d'origine contestataire, politique ou social.

Roland Barthes et Jean-Loup Rivière définissent le théâtre comme est l'art qui donne une position particulière au spectateur dans le système représentatif. « On pourrait peut-être avancer que la théâtralité la plus forte se situe précisément cette transgression instable de l'espace scénique, dans ce débordement virtuel de la scène par la salle. » écrit Barthes⁴³, « On appellera théâtre tout dispositif qui transgresse sa structure exclusive pour me faire place. » évoque Jean-Loup Rivière⁴⁴. Le théâtre du happening nous fait prendre conscience de la place tout particulièrement importante du spectateur dans le dispositif théâtral : restant spectateur, je suis au bord d'être interlocuteur ; et c'est cet « au bord » qui constitue l'acte théâtral. Le happening permet également de comprendre en quoi l'accident, donc le hasard, au théâtre est important : dans le théâtre du happening presque tout est hasard et très peu de chose est catastrophe (selon la différence que nous avons établie plus tôt). Ainsi, le happening montre en quoi le théâtre est un reflet de la vie, entre hasard et fatalité. « Je considère le fortuit comme échappant au règne du semblant, et donc comme accès véridique. Comme si le hasard disait la vérité du seul fait qu'il est incontestable. Le happening a peut-être été une tentative de convertir l'art en religion. » explique Jean-Loup Rivière.⁴⁵

Le théâtre de rue n'a pas de délimitations précises : il peut s'étendre autant qu'il y a de spectateurs ; l'illusion créée sur la scène improvisée prend donc une toute autre dimension géographique : là où elle était délimitée spatialement et matériellement dans le théâtre clos, elle est quasi infinie dans le théâtre de rue, comme c'est d'ailleurs le cas avec le carnaval.

Le carnaval est une fête populaire dont on retrouve l'origine dès l'antiquité, Ces fêtes se déroulaient principalement à la fin de l'hiver pour célébrer le retour du printemps, de la fécondité et le réveil de la nature. Toujours lié au retour du printemps, le carnaval est une fête païenne célébrant l'éternel retour cyclique de la nature. En Grèce, les dionysies honoraient le dieu grec Dionysos, dieu de la fécondité, du vin et de la végétation. Ces fêtes se déroulaient à la fin de l'hiver pour célébrer le retour du printemps. Cette fête durait 5 jours et après un défilé à travers champs les cérémonies étaient consacrées au théâtre, aux mascarades et aux mimes du mariage sacré de Dionysos et de son épouse. Dionysos est en effet le dieu de la végétation, de

⁴³ Roland Barthes, *Mythologies*, 1957

⁴⁴ Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit : essai sur l'amour du théâtre*, 2002

⁴⁵ Jean-Loup Rivière, «Bonheur de l'accident», *Agôn*, (2009) N°2 : L'accident,

la fécondité et aussi du théâtre. Par le carnaval, nous voyons donc comment le théâtre est intimement lié à la religion, et à la vie civique.⁴⁶

Pareillement, Les Saturnales romaines étaient de grandes fêtes célébrées à Rome pendant le solstice d'hiver en l'honneur de Saturne dieu de l'agriculture et du temps. Comme dans les Sacées babyloniennes, les Saturnales inversent les rôles entre les esclaves et les maîtres. Durant 1 à 8 jours (selon les époques) les esclaves devenaient les maîtres et tout était permis. Cette fête symbolisait l'égalité qui existait à l'origine entre les hommes. Le carnaval a toujours été le moment de renversement de situation : les maîtres deviennent esclaves et les esclaves maîtres. Pour ne pas se faire reconnaître lors de cette journée (qui servait également de soupape sociale), tout le monde portait un masque.

Le carnaval est pur accident, il n'y a aucune catastrophe dramaturgique (textuelle) ; ce n'est que le réel qui se représente lui-même, qui est en auto-représentation. Pour l'expliquer très simplement : sur scène, un acteur qui se fait mal ne va pas faire réagir le public réellement, celui-ci prend cet accident pour une catastrophe, pour de la fiction : c'est le personnage qui s'est fait mal. Lors du carnaval, si le personnage se fait mal, l'acteur également et vice versa, puisque tout le monde est à la fois spectateur et acteur, et que la fiction a dépassé la réalité. Quand l'acteur se blesse vraiment : le vrai, sur la scène, est le fruit d'une élaboration.

Lors du carnaval, tout se passe dans un espace unique, tout le monde est à la fois acteur et spectateur de l'action. Le développement d'une fable est impossible, chacun crée son propre personnage indépendamment des autres. Les regards sont éparpillés, et ne sont pas concentrés comme pour le théâtre fermé sur un lieu précis.

Nous avons donc vu que l'accident est un phénomène inhérent au dispositif théâtral, et aucun spectacle ne peut y échapper (même lors d'un spectacle de théâtre immersif, si un acteur se blesse le spectacle doit s'arrêter.) Le risque d'accident permanent permet au spectateur de se rappeler que le théâtre est un art vivant et qu'en tant qu'spectateur il est toujours au bord d'être acteur. Tandis que le théâtre de la cruauté et le théâtre immersif questionnent la position du spectateur dans le développement de l'illusion, le théâtre du happening transforme le quotidien du passant – il n'est pas spectateur puisqu'il n'a pas accepté de jouer ce rôle – en lui imposant dans sa réalité une fiction : ce n'est pas le spectateur qui va voir une fiction mais la fiction qui s'impose à de potentiels spectateurs. Mais ces formes de théâtre dispersent le regard du

⁴⁶ Histoire du Théâtre dessinée, André Degaine, 2000

spectateur, qui n'est plus concentré sur un lieu précis, mais qui est éparpillé dans tout le dispositif théâtral qui est éclaté. La séparation scène / salle étant brisée, le spectateur est sur la scène et les acteurs sont dans la salle. Il n'y a donc plus de theatron, de lieu d'où l'on voit, puisque l'on voit de partout, il n'y a donc plus d'orientation précise du regard du spectateur. Lorsque le dispositif théâtral est éclaté, l'illusion a du mal à trouver sa place.

A ce point du développement, une question est essentielle : peut-il y avoir toujours illusion s'il n'y a pas de séparation scène salle ? Si la scène est égale à la salle, alors il n'y a pas de coulisses, pas d'artifice : dans ce cas, peut-il y avoir illusion ? Est-ce que le théâtre qui abolit cette séparation ne serait pas uniquement mensonge ? En effet, si l'on ne montre pas à un moment ou à un autre que c'est faux, que ce n'est pas réel, pas « pour de vrai », comment peut-on croire à l'histoire racontée ? Imposer une fiction de manière trop directe sans au préalable s'inter-dire les bases de la réalité qu'on nous demande de quitter, c'est risquer de transformer l'illusion en mensonge (manipulation dans le but de tromper).

PARTIE III : L'expérience théâtrale du spectateur est un va et vient permanent et inter-dit entre codes et déconstruction, illusion et artifice, moi et le public et nous et la scène

A) Mon rapport à l'illusion oscille nécessairement entre croyance en la fiction et réalité de l'artifice...

Comme nous l'avons vu, les formes les plus poussées du théâtre immersif et du happening recherchent une fusion de plus en plus complète du spectateur et de l'acteur, de la réalité et de l'illusion. Il est intéressant de voir que ce genre de théâtre fait souvent appel à tous les sens du spectateur : beaucoup de son, beaucoup de couleurs, de lumières, d'odeurs, tout ce qui peut stimuler le spectateur physiquement et mentalement, pour ne pas qu'il sombre dans ce que les adeptes de ce genre de théâtre appelleraient « la léthargie du théâtre conventionnel ». La première des stimulations physiques passe par le fait que le spectateur est debout. Plusieurs effets en découlent : premièrement, le spectateur n'est pas « tranquille », il n'est pas confortablement installé, il doit faire un effort physique pour tenir debout : ses muscles sont en action. De plus, il piétine sur place, n'est jamais tout à fait immobile. Deuxièmement, il n'a pas le « Sehensraum » que nous avons évoqué dans la première partie, c'est-à-dire l'espace d'un demi mètre carré dédié à lui seul pour la contemplation du spectacle : il est sujet aux mouvements des autres spectateurs, et des acteurs : il pourra se faire frôler, avoir à se déplacer... Le spectacle n'a pas lieu juste devant ses yeux mais également à côté, derrière, partout. La réalité de la scène (car comment parler d'illusion ici ?) déborde en prend place dans la salle, il n'y a plus de frontière scène salle car il n'y a plus d'illusion : ce qui est raconté par les acteurs est un simple discours mensonger dont le but est de transporter les spectateurs dans le monde de la fiction, mais il me semble qu'il se passe plutôt le contraire : la fiction est transportée dans la réalité et devient mensonge. « Les adeptes du happening veulent tirer le spectateur de son confort, de sa position de voyeur passif, pour le faire réagir directement, sinon par l'action directe que rendraient grotesque les conventions du théâtre, du moins par la sensation de malaise qui naît inmanquablement de la rupture polémique et aporétique de l'illusion théâtrale. » écrit Florence Naugrette⁴⁷. Mais l'illusion nécessite son contraire, la réalité. Comment un aveugle peut-il avoir conscience de la lumière ou des couleurs ? Toute chose nécessite son contraire pour exister, ainsi si le théâtre immersif supprime la séparation réalité /

⁴⁷ Florence Naugrette, Le plaisir du spectateur, 2002

fiction, l'illusion ne peut avoir lieu. La fiction adopte les mêmes usages et les mêmes effets que la réalité, comment dissocier les deux, et comment y croire ? C'est pourquoi le théâtre qui supprime la séparation entre illusion et réalité est un théâtre mensonger, qui communique un discours faux sans jamais insinuer que celui-ci est faux. Le théâtre conventionnel, lui, ne cesse de répéter et d'expliquer que ce qu'il montre est faux : le cadre de scène, les noirs, le dispositif scène / salle, les applaudissements... Ainsi, lorsque Rousseau écrit : « Je le soutiens, les massacres de gladiateurs n'étaient pas si barbares que ces affreux spectacles. On voyait couler du sang, c'est vrai, mais on ne souillait pas son imagination de crimes qui font frémir la Nature. »⁴⁸, il explique qu'il vaut mieux tuer qu'imaginer : mais c'est exactement là que tout le processus théâtral dégage toute son utilité : le spectateur de théâtre n'imagine jamais « pour de vrai », il imagine toujours « pour de faux ». Il ne s'agit pas de croire vraiment que Phèdre veuille coucher avec son beau-fils Hippolyte, il s'agit de se laisser raconter une histoire, tout en sachant qu'elle est fautive, qu'elle n'est pas vraie. Et tous les indices de l'artificialité du théâtre (absents du théâtre immersif) permet au spectateur d'adhérer à la fiction, puisqu'il sait que sa réalité n'est jamais mise en péril : son corps physique est au repos, mais son esprit est sans cesse agité et dérangé, entre la réalité et l'illusion. Au théâtre, « rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme imitation » écrivait l'Abbé du Bos⁴⁹. L'ethnologue Octave Mannoni, lui, a développé le concept du Verneinung (négation), qui accompagne nécessairement l'illusion théâtrale et qui est la condition de possibilité de déploiement de l'imaginaire : « Il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. [...] Cette crédulité consciemment cultivée, ce n'est pas une crédulité du tout, c'est, par les conventions, par le symbolique une sorte de reprise de l'imaginaire. »⁵⁰.

Le théâtre asiatique est intéressant à cet égard, car il présente une toute autre manière de raconter une histoire, basée sur une ritualité et une codification extrêmes. Le théâtre nô, japonais, par exemple, est très codifié, la gestuelle est stylisée autant que la parole. Le théâtre en Asie est d'abord affaire de costume, de masque et de maquillage, très symboliques. Par exemple, un acteur voulant signifier la tristesse fera deux mouvements de gauche à droite avec la main, située au-dessus de l'épaule droite. Nous voyons bien comment le code théâtral dépasse totalement la réalité et devient un langage à part entière. Sans aller jusque-là, le théâtre

⁴⁸ Lettre à d'Alembert sur les spectacles, Rousseau, 1758

⁴⁹ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Abbé du Bos, 1733

⁵⁰ Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, 1969

conventionnel occidental laisse toujours à penser que le spectateur ne fait pas partie de la réalité du plateau, sans jamais pour autant le laisser de côté ou l'oublier. Le metteur en scène José Paul, très attaché au réalisme dans ses pièces, m'expliquait que lors des répétitions pour la pièce *L'Etudiante et Monsieur Henri*, les acteurs avaient atteint une maîtrise telle de leur rôle, que l'on avait l'impression d'un groupe d'amis discutant entre eux. Pour José Paul, c'était une catastrophe : pourtant attaché au réalisme et au détail dans ses pièces, ses acteurs avaient oublié le public : ils jouaient pour eux-mêmes et non pour des spectateurs. « Le théâtre doit toujours penser à la théâtralité » m'a-t-il dit, c'est-à-dire à la réception, à adresser le discours au public. Le 4^{ème} mur n'est jamais opaque, ni inexistant. « Le jeu théâtral met en tension la vie ou les choses, et leurs représentations » explique Jean-Loup Rivière⁵¹. Pour raconter une histoire et faire naître l'illusion, le spectateur doit en permanence osciller entre croyance en l'illusion et réalité de l'artifice.

La cabane que construit l'enfant s'apparente au dispositif du théâtre « en dur », fermé : être dans un espace clos permet à l'enfant comme au spectateur de se sentir protégé dans un lieu familier dont ils connaissent les contours (couverture réconfortante pour l'enfant, règles et conventions rassurantes pour l'adulte), contenant une faible source de lumière lui permettant de créer dans ce périmètre clos un univers imaginaire inépuisable qui lui ressemble (L'enfant sera le héros de son histoire là où l'adulte ramène l'histoire racontée à sa propre vie). Pour que la croyance en l'illusion fonctionne, le dispositif théâtral doit toujours assurer cet aspect rassurant de protection : l'adulte accepte de mettre son esprit critique de côté à conditions que cela ne risque pas de lui porter préjudice. C'est pourquoi le spectateur gardera toujours du recul et un esprit critique lors de représentation de théâtre immersif. Ce dernier vient menacer le spectateur dans sa compréhension et son lien à la réalité, or le spectateur a besoin de savoir que sa réalité présente n'est ni menacée ni en danger pour pouvoir accéder au monde imaginaire qu'on lui présente et auquel on lui demande d'adhérer. Ainsi, le théâtre de rue, qui n'a pas de délimitation précise, constitue une sorte de menace pour le spectateur. L'enfant sait que le monde réel est accessible en soulevant la couverture de sa cabane, le spectateur sait qu'en sortant de la salle la vie réelle reprendra son cours. Et il en va de même pour toutes les hétérotopies dont parle Michel Foucault : la nécropole (monde des morts) s'arrête à l'entrée du cimetière ; le monde féérique de Disneyland commence et finit à la billetterie. « L'excitation du spectateur est entretenue par cette tension constante entre l'abandon à la chose représentée

⁵¹ Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit ?* 2002

qu'on appellera fiction, et la conscience de l'évènement qu'il est en train de vivre ; or, ce qu'il est en train de vivre, ce n'est pas précisément pas la fiction, dont il perçoit fort bien l'artificialité, mais la performance théâtrale, qui fait advenir cette fiction dans l'ici et maintenant de la représentation. » écrit Florence Naugrette⁵².

Le manteau d'Arlequin (le cadre de scène et les décorations dorées et drapées), invite le spectateur à plonger son regard dans le monde de l'illusion tout en lui rappelant en permanence qu'il est au théâtre.

Le dispositif théâtral naît de la rencontre de 3 entités : moi, le public et la scène, qui ont chacune une communication particulière vis-à-vis de l'illusion. Afin d'adhérer à l'illusion que me donne à croire la scène, la séparation entre ces trois entités est essentielle, car c'est de cette séparation que va naître le dialogue, l'inter-dit, d'où émerge la permanente oscillation entre fiction et réalité. Il faut qu'il y ait une fissure dans la boîte à illusion, me permettant de me voir moi-même regarder le spectacle. Barthes confronte comme nous l'avons vu le théâtre clos (conventionnel, fermé sur lui-même), et le théâtre ouvert (à l'extérieur, en prise avec la réalité). Mais il me semble que toute forme de théâtre contient ces deux caractéristiques : tout dispositif théâtral cherche à maintenir l'illusion en voulant la garder fermée sur elle-même comme une bulle de savon, tout en rappelant à chaque instant qu'il ne s'agit que d'une fiction, en confrontant de manière directe la réalité du spectateur. Il s'agit par exemple du théâtre épique de Bertolt Brecht, où l'illusion est rompue à plusieurs moments du spectacle pour rappeler au spectateur qu'il se doit de garder sa faculté critique. Ou du théâtre chorale de Ariane Mnouchkine, où tout se fait « à vue » : ce qui veut dire qu'il n'y a pas de coulisses, les acteurs sont sans arrêt visibles sur le plateau, ils se changent, attendent leur tour, sous les yeux du spectateur, ils ne sont plus cachés. Mais le théâtre dit conventionnel fait également entrer en tension réalité et fiction : le théâtre n'est jamais totalement fermé sur lui-même, il demande une participation constante du spectateur pour adhérer à l'illusion, malgré une réalité toujours très présente. « Pour que la communication théâtrale fonctionne, il est en effet nécessaire que l'effet de fiction procède de la perception de la performance, dans un double mouvement simultané d'illusion et de dénégation. » écrit Florence Naugrette⁵³.

Jean-François Marmontel parle des « deux pensées simultanées » du spectateur, dans le sens où il est à la fois tout entier dans la fiction et dans la réalité. « Il faut se figurer qu'il y a sans cesse,

⁵² Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur*, 2000

⁵³ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur*, 2000

dans l'imitation théâtrale, un combat entre la vérité et mensonge : des deux impressions, affaiblir celle qui doit rester, fortifier celle que l'on veut qui domine ; voilà le point où se réunissent toutes les règles de l'art par rapport à la vraisemblance, dont l'illusion est l'effet. »

⁵⁴ Le spectateur fait semblant d'y croire et en même temps sait que l'histoire racontée n'est pas réelle ; inversement il a beau savoir que l'histoire est inventée, il y accorde malgré tout un crédit. C'est une illusion qui a conscience d'elle-même. Il est de ce fait beaucoup plus simple d'adhérer à l'illusion au cinéma, où il n'y a pas de signes d'artifices.

Le rapport au temps est à prendre en considération quant à mon rapport à l'illusion théâtrale. Au cinéma, à la télé, je peux à tout moment partir de la salle, mettre pause ou éteindre la télé, je sais que le film restera le même, que je pourrai le retrouver plus tard au même endroit sans que rien ne fut changé. Au théâtre, la représentation dure en moyenne 1H30, qu'il me sera impossible de revoir chez moi. Cette heure et demie est inscrite dans une temporalité bien précise. Le spectateur vient au théâtre afin de tenter, pour la durée de la représentation, d'oublier passé et futur mais d'être tout entier dans le présent de la fiction, et dans le présent de la réalité de la salle. L'enfant a moins de mal à adhérer à l'illusion qu'on lui propose ; la première raison serait qu'il semble être plus naïf que l'adulte, doté d'un esprit critique moins développé. La deuxième raison est que l'enfant a un rapport au temps bien différent : il est conscient que le temps passe mais n'a pas une impression aussi codifiée et normée du temps que ses parents, à qui des responsabilités incombent à chaque moment. Dans la salle de théâtre, il y a des règles et des codes, mais pas de responsabilité : on ne demande pas à l'adulte d'être responsable de quelque chose, mais d'être uniquement dans le moment présent. L'enfant qui n'a pas de responsabilités accède plus aisément à l'illusion présentée, puisqu'il a l'esprit léger des contraintes temporelles quotidiennes. Ainsi le théâtre me demande toute mon attention afin d'envahir mon esprit et d'y faire proliférer et accroître l'illusion. Puisque l'illusion a besoin de mon esprit attentif pour se maintenir (le mien et ceux de mes camarades spectateurs), il s'engouffre et à la manière d'un parasite tente de m'asservir tout entier, pour prendre vie et matérialité dans mon esprit : c'est ce qu'il se passe chez le jeune enfant d'ailleurs, qui n'a pas la capacité critique de dire « ce n'est pas vrai ce n'est qu'une fiction », et qui prend les personnages pour les acteurs : la fée clochette dans son esprit a une réelle existence, elle est vraie, et elle meurt pour de vrai. Nous avons dit dans la première partie que le spectateur abandonnait sa faculté critique à l'entrée du théâtre, et qu'il le récupérait en sortant : ce n'est pas tout à fait juste. L'adulte conserve son esprit critique, et un combat intérieur a lieu dans son

⁵⁴ Jean-François Marmontel, encyclopédiste, Œuvres de Marmontel, 1780

esprit : le réel face à l'illusion. L'illusion essaye de pénétrer et d'envahir l'esprit du spectateur tandis que l'esprit critique agit comme le système immunitaire du réel. Ce combat permanent entre l'artifice et la fiction explique la place toujours décalée et dérangée du spectateur de théâtre.

B) ... que la scène ne cesse de me rappeler dans sa réflexivité...

En effet, le théâtre maintient le spectateur dans un *entre-deux* spécifiquement théâtral, entre adhésion et dénégation. A certains moments, le participant peut être absorbé au point de substituer la fiction à la réalité quotidienne ; le médium lui apparaîtra transparent et le monde créé offert à lui sans médiation. À d'autres moments, il prend conscience du caractère artificiel du monde dans lequel il est plongé et adopte un positionnement extérieur à l'œuvre. C'est précisément ce jeu de va-et-vient susceptible de construction et de déconstruction, qui constitue la spécificité du théâtre.

La rampe de théâtre est un code : elle marque la séparation entre la scène et la salle, entre la fiction et la réalité. Mais que se passe-t-il lorsque la fiction déborde dans la salle ? C'est le fameux risque de l'accident dont nous avons parlé dans la deuxième partie : à tout moment l'acteur peut briser la séparation en ayant un trou de mémoire, en tombant... Qu'il s'agisse d'un accident ou d'une catastrophe d'ailleurs : par exemple, dans la pièce *La Règle du Jeu* mise en scène par Christiane Jatahy à la Comédie-Française en 2016, les acteurs ne cessent d'apostropher les spectateurs et de discuter directement avec eux, la communication fictionnelle se brouille, les personnages sont tantôt dans la fiction, tantôt dans le réel. Qui sont ces êtres sur le plateau ? Des acteurs ou des personnages ? L'inter-dit est incertain et trouble, que faut-il croire ? Des acteurs/personnages viennent envahir la salle, pourtant, les spectateurs ont dès le début du spectacle, lorsque tout le monde se reconnaît comme spectateur, identifié qui étaient les acteurs et qui étaient les spectateurs. Ainsi, la rampe de scène ne disparaît pas totalement, elle s'annihile physiquement pour exister mentalement, dans l'imaginaire collectif : il existe toujours séparation entre l'acteur et le spectateur, entre celui dont la responsabilité est de raconter une histoire et d'être vue, et celui qui vient échapper à ses responsabilités quotidiennes. La séparation scène / salle a toujours lieu, qu'elle soit la rampe de scène physique immobile ou la rampe de scène imaginaire mouvante. « L'acteur, même situé dans la salle, recrée immédiatement autour de lui, par sa fonction même, un espace de théâtralité. » explique Florence Naugrette⁵⁵.

L'acteur est l'entité qui m'unie aux autres spectateurs en instaurant par sa seule présence une sacralité de l'instant présent de la représentation. Dans toutes les pièces de Shakespeare cette intermédiation de l'acteur, et donc l'artificialité de la représentation est manifestée. Les personnages dans les pièces de Shakespeare rappellent souvent au public (ne serait-ce qu'en

⁵⁵ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur*, 2000

s'adressant directement à lui) que tout ce qu'ils voient n'est qu'une histoire, que rien n'est vrai, que tout est illusion. Prenons l'exemple du personnage de Puck dans la pièce *Songe d'une Nuit d'Eté* :

« PUCK

Si nous, légers fantômes, nous avons déplu,
Figurez-vous seulement (et tout sera réparé),
Que vous avez fait ici un court sommeil,
Tandis que ces visions erraient autour de vous.
Seigneurs, ne blâmez point
Ce faible et vain sujet,
Et ne le prenez que pour un songe:
Si vous faites grâce, nous corrigerons.
Et comme je suis un honnête Puck,
Si nous avons le bonheur immérité
D'échapper cette fois à la langue du serpent
Nous ferons mieux avant peu,
Ou tenez Puck pour un menteur.
Ainsi ; bonne nuit à tous.
Prêtez-moi le secours de vos mains si nous sommes amis
Et Robin vous dédommagera quelque jour. »

Dans ce cas là, le 4^{ème} mur est rompu, pourtant, le personnage ne sort pas de son rôle est l'illusion n'est pas totalement détruite : il s'agit juste de dire au public ce qu'il sait déjà, que tout ce qu'il a vu n'est qu'un « songe » issu de son imagination. A la manière des contes, ce n'est pas parce que le narrateur s'adresse à son public que l'illusion ne se maintient pas. C'est d'ailleurs le rôle du Prologue dans les tragédies antiques. Ce rôle est d'ailleurs parodié dans la pièce *Songe d'une nuit d'Eté* :

Le Prologue : Cet homme, enduit de chaux et de crépi, représente une muraille, cette odieuse muraille qui séparait ces deux amants ; » « Cet autre, avec sa lanterne, un chien et un buisson d'épines, représente le clair de lune. ».

Les personnages de la muraille et du lion en viennent eux-mêmes à se présenter, à travers un comique de situation surprenant :

LA MURAILLE

« Dans le même intermède, il se trouve que moi, qui de mon nom m'appelle Snout, je représente une muraille, et une muraille qui, veuillez m'en croire, a un trou ou une crevasse, par laquelle les deux amants, Pyrame et Thisbé, murmuraient souvent en secret. Cette chaux, ce crépi et cette pierre vous montrent que je suis précisément cette muraille : voilà la vérité. »

« Moi, muraille, me voilà à la fin de mon rôle; et, mon rôle étant fini, c'est ainsi que la muraille s'en va. »

LE LION

« Belles dames, vous dont le cœur timide frémit à la vue de la plus petite souris qui court sur le plancher, vous pourriez ici frissonner et trembler d'effroi lorsqu'un lion féroce vient à rugir

dans sa rage. Sachez donc que moi, Snug le menuisier, je ne suis ni un lion féroce ni la femelle d'un lion ; car si j'étais venu comme un lion irrité dans ce lieu, ma vie courrait de grands dangers.»

Aujourd'hui, la réflexivité, procédé par lequel un art, par moments, ou par endroits, se retourne sur lui-même, est devenu un lieu commun du théâtre : le théâtre est doué d'un double regard sur le monde et sur l'art dramatique. Voir fonctionner la représentation, la voir « fictionner », ne détruit pas le plaisir du théâtre.

Le « théâtre dans le théâtre » offre ainsi au spectateur l'occasion de faire réflexion sur son propre rôle, de devenir un partenaire actif du jeu dynamique de la réception/signification.

Ainsi, dans la pièce mentionnée, *Thésée et Hippolyte*, les spectateurs du théâtre dans le théâtre, commentent la pièce jouée pour eux :

« Thésée :

La meilleure de ces représentations n'est qu'une illusion, et la pire de toutes ne sera pas pire, si l'imagination veut l'embellir.

HIPPOLYTE

Il faut que ce soit votre imagination qui s'en charge alors et non pas la leur. »

Le chœur au début de *Henri V*, de Shakespeare déclame « Mais pardonnez, gentils auditeurs, au plat et impuissant esprit qui a osé sur cet indigne tréteau produire un si grand sujet ! Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France ? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt ? Oh ! Pardonnez ! puisqu'un chiffre crochu peut dans un petit espace figurer un million, permettez que, zéros de ce compte énorme, nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan. Suppléez par votre pensée à nos imperfections ; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois, et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années dans une heure de sablier. »

Nous voyons bien comment le théâtre se retourne sur lui-même en parlant de sa propre théâtralité, de son propre rapport à la création de l'illusion et l'artifice qu'il conserve.

Souvent, dans les pièces de Shakespeare, un des personnages sert d'intermédiaire entre la salle et la scène, en s'adressant directement au public. C'est par exemple Puck dans *Songes d'une Nuit d'Été*, Le fou dans *Nuit des Rois*, Le prêtre dans *Roméo et Juliette*, mais également dans

Hamlet, Macbeth, Henri V... D'ailleurs, dans de nombreuses mises en scène de Shakespeare que j'ai pu voir ; *Richard III* à l'Odéon mis en scène par Thomas Jolly en 2016, *La Nuit des Rois* par la compagnie britannique The Propeller au Théâtre des Amandiers en 2013, *Macbeth* à la Cartoucherie, *Macbeth* au Théâtre des Amandiers.... Des personnages fantasmagoriques et surnaturels accompagnent l'action des personnages sur scène. Ces personnages ne sont pas présent dans le texte original de Shakespeare, mais sont créés par le metteur en scène et suivent l'action des personnages de l'histoire. Ils sont spectateurs de l'action, souvent vêtus de noir, tantôt à forme humaine et tantôt à forme d'oiseau dans *Macbeth* au Théâtre des Amandiers, et leur présence est extrêmement déconcertante : ce sont comme des paires d'yeux lumineux dans une forêt obscure. Ils ne font que suivre du regard les personnages de Shakespeare, ils n'interviennent jamais dans l'action, ne commentent pas ce qu'il se passe sur scène et ne communiquent pas entre eux. Ils reproduisent le comportement des spectateurs, en cela qu'ils ne sont pas vus par les personnages mais regardent l'action. Pourtant leur présence semble menaçante et inquiétante ; on a l'impression qu'ils regardent les personnages vivre les situations qu'ils ont créées pour eux, comme s'ils tiraient les fils de leur destin. Chez Shakespeare, il y a toujours un univers fantasmagorique et surnaturel, il y parle de fées, d'êtres de la forêt, de sorcières... D'ailleurs, les sorcières dans *Macbeth* induisent et prédisent le destin de Macbeth : son accès au trône, sa folie meurtrière et sa mort tragique par l'homme qui n'est « pas né d'une femme ». Ainsi, tous les personnages de Shakespeare ne peuvent échapper à leur destin, et sont voués à être les jouets d'une histoire écrite à l'avance. Cette situation est exactement la même que celle de tous les personnages de théâtre, qui vivent le rideau levé, et meurent de la même façon chaque soir. Les personnages-spectateurs dont nous avons parlé sont alors semblables au spectateur de théâtre : ils regardent sans intervenir des êtres vivre des situations qu'ils connaissent déjà. Là où le personnage-spectateur se distingue du spectateur de théâtre, c'est qu'il ne commente pas ce qu'il voit : il ne rit pas, n'est pas choqué ou triste, car il semble saisir la gravité de la situation : en effet Chez Shakespeare, chaque moment comique est contrebalancé par le caractère profondément grave et tragique de la situation. Le spectateur de théâtre est, lui, concentré dans le présent de l'action et sourit lorsque le moment est plaisant, pleure lorsque le moment est triste. Mais alors, si le personnage de théâtre a des personnage-spectateurs, et que les acteurs ont des spectateurs de théâtre qu'est-ce qui empêcherait le spectateur de théâtre d'avoir lui-même des spectateurs de son propre destin ? La situation spectatorielle met en lumière et en abyme beaucoup de questionnements métaphysiques sur sa propre situation d'être humain dans le monde. Le personnage-spectateur, en particulier dans les pièces de Shakespeare, nous fait comprendre que le monde visible côtoie d'autres mondes, que

le theatron peut prendre d'autres dimensions ; puisque le lieu où l'on voit n'est pas le lieu d'où l'on est vu. Dans ce cas-là, peut être que le spectateur de théâtre est un personnage d'une grande histoire, où son destin est décidé à l'avance, et où lui-même joue le rôle du personnage et du personnage-spectateur en regardant sans intervenir la vie de ses semblables. « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. » William Shakespeare, *Comme il vous plaira*. Du fait de la présence scénique de son reflet, le spectateur fait réflexion sur son rôle et prend ainsi une part beaucoup plus active au processus signifiant de la représentation. Le « théâtre dans le théâtre » transforme le spectateur et la spectatrice en sujet, aux deux sens du terme, de la représentation. À l'instar de l'acteur qui se voit jouant, le spectateur se voit regardant et acquiert ainsi la conscience d'être partie intégrante de la construction de la pièce au moment où celle-ci s'élabore.

« Sur le plan de la réception, la mise en abyme métatextuelle du « théâtre dans le théâtre » dans le genre dramatique conduit à la conclusion logique, et pour le moins troublante, que si les personnages d'une fiction peuvent en être les spectateurs – ou les lecteurs –, il n'est certainement pas exclu que nous, spectateurs ou lecteurs, puissions à notre tour être de simples personnages fictifs. » explique Jean-Claude Vuillemin⁵⁶.

Cette inquiétante éventualité avait été mise en scène par Ludwig Tieck dans *Die verkehrte Welt* (« *Le Monde à l'envers* ») (1798) :

Scävola : C'est trop dément ! Regardez-moi ça bonnes gens, nous voici assis comme spectateurs qui voyons une pièce, et dans cette pièce d'autres spectateurs sont assis qui voient une pièce, et dans cette troisième pièce une autre pièce est jouée à l'attention des acteurs de la troisième pièce.

L'Autre : Pensez maintenant qu'il est possible que *nous-mêmes*, nous soyons des acteurs de quelque pièce et que quelqu'un voie cette chose, tout ce mélange !

Ainsi, la scène rappelle sans trêve au spectateur sa situation de regardant.

⁵⁶ Article « Réflexions sur la réflexivité théâtrale » de Jean-Claude Vuillemin da la revue L'Annuaire théâtral, Numéro 45, printemps, 2009, p. 119–135

C)...et qui m'unie à la salle, avec qui je partage mon expérience théâtrale.

Une véritable communication s'inter-dit et évolue ainsi entre moi, le public et la scène. Le spectateur de théâtre, à l'instar du spectateur de cinéma, vient « faire groupe » et s'installe dans un fauteuil, composant une assemblée. Ce qui sépare le spectateur de théâtre du spectateur de cinéma est que ce dernier reste seul face à l'écran inerte. La salle de cinéma est obscure et plus enténébrée que la salle de théâtre, en cela qu'elle forme un tout fermé, face à l'écran, véritable 4^{ème} mur matérialisé. Au cinéma, le 4^{ème} mur est de toile cirée, au théâtre, c'est un mur de fumée, poreux et perméable, qui plonge la salle et la scène dans la même fragilité, celle de l'illusion. C'est-à-dire que le spectateur de théâtre a conscience de former un public, il interagit obligatoirement, et de manière multiple et diverse, avec les autres spectateurs de la salle, et avec la scène. Alors que le spectateur de cinéma n'a pas forcément conscience de former un public, pour deux raisons principales : qu'il soit chez lui devant sa télé ou dans la salle de cinéma, le film reste exactement le même, inerte et silencieux dans son événementialité : rien ne le modifiera ; la deuxième raison est que rien n'est demandé au spectateur de cinéma : la fiction lui ait imposée, on ne lui demande aucun effort d'imagination ou de croyance. D'ailleurs, dans une salle de cinéma, il est très rare que l'on regarde qui est assis à côté de nous, devant ou derrière. Au cinéma, il n'est pas choquant de voir des hommes ou femmes seuls venir en jogging, capuche remontée, de telle sorte qu'il soit incognito, dans la salle. Alors qu'au théâtre, cela n'existe pas : l'anonymat n'existe pas au théâtre. D'une part du fait de l'histoire même du dispositif spectatorial du théâtre, que nous avons évoqué plus haut : le théâtre demeure toujours une pratique sociale, et d'autre part parce que le spectateur de théâtre ne vient pas seulement se divertir devant une fiction, il vient vivre une expérience unique en commun avec d'autres individus. C'est pourquoi aucun spectateur n'est incognito, il n'y a pas d'étranger au théâtre. Avant le spectacle, tous se jaugent, se regardent, se pèsent du regard, semblent communiquer à celui qui serait un total étranger hors du théâtre « Je te reconnais en tant que mon semblable ». Dès leur installation dans la salle, tous les spectateurs sont liés et s'inter-disent le même dialogue sourd circulant dans toute la salle, dans les échanges de regards : nous nous reconnaissons tous comme spectateurs de ce spectacle, et en tant que tels, nous allons vivre une expérience unique où chacun d'entre nous aura son rôle à jouer, ses règles à respecter, et, nous sommes tous égaux face à l'illusion à laquelle on nous demande d'adhérer et d'assurer. Ces échanges de regards fondent la communication théâtrale de l'assemblée des spectateurs. C'est pourquoi le spectateur de théâtre en retard n'est pas le même que le spectateur de cinéma en retard : on ne remarquera pas le second tandis que le premier chamboulera pendant quelques

secondes tout l'équilibre de l'inter-reconnaissance du public, juste le temps qu'il faut pour intégrer le retardataire à cet équilibre si fragile. « Je déteste arriver en retard au théâtre. Non seulement rien n'est plus déplaisant que de déranger d'autres spectateurs, déjà installés, et de faire figure d'intrus, mais encore se trouver dans une salle déjà sombre, même si la représentation n'a pas tout à fait commencé, c'est manquer un moment essentiel de la soirée : l'extinction des lumières – ce renversement des rôles entre la salle et la scène qui est l'un des rites fondateurs de la cérémonie théâtrale. » écrit Bernard Dort⁵⁷. Et lorsque tous les spectateurs se sont reconnus et que l'assemblée prend conscience de sa forme, de sa disposition et de ses membres, la lumière dans le public s'atténue et disparaît : et c'est exactement à ce moment-là, lorsque les lumières du public sont éteintes mais que le spectacle n'est pas encore commencé, dans cette petite poignée de secondes d'attente et d'appréhension, que le véritable plaisir du spectateur réside selon moi. Après avoir subi l'inspection et la reconnaissance visuelle de ses pairs les spectateurs, après avoir discuté juste pour discuter et sans rien avoir à se dire avec la personne avec qui l'on est venu, après avoir fait bonne figure et avoir respecté les premières règles du spectateur (à savoir récupérer son billet, le présenter au contrôle, le donner aux ouvreurs, trouver sa place, s'installer...) les lumières enfin s'éteignent et le masque social s'efface avec elles : pendant cinq secondes, mon voisin, le public, la structure théâtrale n'attendent plus rien de moi, et du moment que je me tais et que je respecte le demi mètre carré qui m'est réservé, je suis libre de toutes conventions sociales. Ces quelques secondes de suspend me rendent ma liberté. Aller au théâtre demande tant d'inter-dits, de règles et de conventions que nous pouvons nous sentir libre lorsque pour quelques secondes, celles-ci s'évanouissent. Ce moment de suspend où tous les masques sociaux tombent est essentiel : c'est le début de la fiction, l'entrée dans l'autre monde, de l'autre côté de la vie ; le monde de l'illusion, tout contre et si proche du monde réel, mais dont les potentialités sont monstrueusement infinies : le théâtre est une monstruation des infinies éventualités des situations possibles, qui n'existent pas dans notre monde, mais juste à côté, dans celui de notre imagination.

Au théâtre, non seulement je suis conscient de moi-même en train de regarder (conscience de la confrontation en moi entre la réalité et l'illusion), mais je suis également conscient des autres en train de regarder, et potentiellement me regarder, tout comme je suis conscient du personnage qui est en même temps un acteur, qui parle à une assemblée mais qui me parle aussi à moi, dans mon individualité propre. « Cette posture un peu « paranoïaque » - cet artiste est en train de me dire quelque chose à moi, à l'instant -, est la seule qui fonde un rapport à l'œuvre d'art, qui

⁵⁷ Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, 1995

suggère qu'une vérité est en train de s'énoncer, et que l'entendre n'est pas simple. Tout spectateur est un Œdipe devant le Sphinx. » écrit Jean-Loup Rivière⁵⁸.

Le moi de théâtre est toujours en situation d'assemblée, il n'est jamais seul refermé sur lui-même mais communique en permanence avec tous les autres spectateurs et avec la scène. François Guizot parlait au début du XIX^{ème} siècle de « l'émotion électrique », qui serait un flux se propageant d'un membre du public à l'autre, en les soudant dans la conscience d'appartenir à un groupe uni : « il faut que la foule s'assemble : ce qui passerait languissamment d'un homme à un autre, traverse avec la rapidité de l'éclair une multitude pressée. » ⁵⁹ D'ailleurs, à l'antiquité grecque le théâtre est conçu pour unir la cité dans le sentiment sacré de sa communauté, en faisant naître un imaginaire commun et une émotion collective.

C'est par cette communication à triple trait d'union que l'identification spectatorielle peut avoir lieu : l'inter-dit visuel entre moi, le public et la scène fait naître l'illusion, qui condamne le spectateur à créer des allers / retours continus entre l'histoire, sa propre vie et la présence des autres spectateurs. En permanence dans la comparaison, le spectateur est à la fois sur scène accompagnant Phèdre dans sa souffrance, donnant la main à ses voisins dans le témoignage de cette atrocité tout en la sachant artificielle, et parcourant ses propres souvenirs à la recherche de situations ou d'émotions équivalentes. Le spectateur devant n'importe quel spectacle d'épanchement émotif actionne sa capacité d'empathie : désignant la reconnaissance et la compréhension des sentiments et des émotions d'un autre individu. L'empathie d'un point de vue neurologique naît de l'activation des neurones miroirs : qui sont des neurones présentant une activité électrique lorsqu'un individu exécute une action, mais également lorsqu'il observe un autre individu exécuter la même action, ou même lorsqu'il imagine une telle action. Ces neurones miroirs permettent de se voir agir à la place de l'autre : l'imagination est donc une belle et bien une réalité physiologique. Voir quelqu'un souffrir, c'est souffrir soi-même pour de vrai puisque les parties du cerveau faisant naître la souffrance sont actives. Cela explique pourquoi le spectateur de théâtre se met en danger : il livre ses émotions aux tourments de l'imagination. C'est pourquoi le spectateur de théâtre a besoin de savoir que ce qu'il voit est faux, autrement la violence de l'imagination serait physiologiquement insoutenable.

« La présence vivante du comédien induit une émotion tout à fait particulière, faite de désir pour ce corps offert à la contemplation, de la reconnaissance éprouvée par le spectateur à l'égard

⁵⁸ Jean-Loup Rivière, Comment est la nuit ? 2002

⁵⁹ François Guizot, Vie de Shakespeare, in Shakespeare, Œuvres complètes, Ladvocat, 1821

de l'acteur qui dépense quelques heures de sa vie pour lui, de la solidarité spontanée envers le comédien, pour qui on craint un trou de mémoire ou tout autre incident. » écrit Florence Naugrette⁶⁰.

Nous avons donc étudié les différents rapports qui existent entre moi, le public et la scène, dans la double fonction de la croyance en l'illusion et la dénégation de celle-ci. Le spectateur de théâtre face à l'illusion est en permanence maintenu dans l'entre-deux de la communication théâtrale : d'un côté il sait que ce qu'il voit est le fruit d'artifices, plus ou moins visibles, et d'un autre côté il cherche à croire à l'illusion présentée. Un combat intérieur aporétique s'instaure. Tandis que le spectateur tente d'échapper à ses responsabilités quotidiennes en plongeant dans l'illusion, l'artifice de la représentation se rappelle à chaque instant à son esprit, par le cadre de scène, le dispositif lui-même, et la réflexivité théâtrale : les personnages de Shakespeare par exemple retiennent l'illusion à la réalité de la représentation. Ainsi le spectateur garde en permanence conscience de sa position de spectateur. C'est d'ailleurs l'acteur qui concrétise et légitime le rapport du spectateur aux autres spectateurs : c'est la scène qui justifie ma présence et celle de l'assemblée. Ma relation avec les autres spectateurs est tacite, et intime, je crée avec eux un imaginaire collectif et leur livre mes réactions.

⁶⁰ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur*, 2000

Conclusion

Nous avons défini dans l'introduction le théâtre comme dispositif visuel double dont le but étant de participer à la création d'une illusion narrative. Et nous avons posé les questions suivantes : pourquoi va-t-on au théâtre ? Que se passe-t-il lorsqu'on est spectateur ? Quels systèmes de communication produit le théâtre ? En quoi l'expérience théâtrale est-elle la production permanente d'inter-dits entre moi et la salle, et nous et la scène, fondés sur un système de signes dans un dispositif entre croyance en l'illusion et réalité de l'artifice ?

Afin de répondre à ces questions, nous avons vu dans la partie I que le théâtre moderne est une pratique culturelle découlant d'une pratique sociale, dont l'ultime objectif est la création et le maintien de l'illusion. Selon le Littré, l'illusion est « l'état de l'âme qui fait que nous attribuons une certaine réalité à ce que nous savons n'être pas vrai. » Afin de ne pas perturber le maintien de l'illusion, il est essentiel que tous les spectateurs partagent et s'inter-disent des codes et des conventions : les différentes séparations scène / salle, les normes de dispositions spatiales, les inter-dits comportementaux : se taire, ne pas se faire remarquer, ne pas faire de bruit, ne pas se lever. Il existe une polyphonie de codes théâtraux. Le 4^{ème} mur est un élément important du théâtre, il matérialise cette séparation entre la scène et la salle et transforme le spectateur en voyeur. Le théâtre est une forêt de signes et de symboles, qu'il faut connaître et accepter, fondés sur un ensemble de séparations inhérentes et essentielles au dispositif communicationnel, partagés par une assemblée de spectateurs qui consentent à être des croyants à durée déterminée. La communauté est un élément essentiel à toute création théâtrale. Pour être spectateur de théâtre, il faut réunir trois éléments : connaître les règles et les accepter, avoir une capacité d'abstraction, et faire groupe. Le théâtre est donc un dispositif de conventions basé sur une communication de la séparation composée d'une assemblée de croyants.

Nous avons également vu en quoi l'accident est un phénomène inhérent au dispositif théâtral, et aucun spectacle ne peut y échapper. Le risque d'accident permanent permet au spectateur de se rappeler que le théâtre est un art vivant et qu'en tant qu'spectateur il est toujours au bord d'être acteur, lié inextricablement aux autres spectateurs et à la scène. Certaines formes de théâtre recherchent la dissolution complète de toutes les séparations du théâtre conventionnel : scène/salle, illusion/réalité, et éclatent le dispositif théâtral. Le spectateur est troublé, les inter-dits n'existent plus, puisque l'illusion et la réalité se confondent. Il n'y a donc plus de theatron, de lieu d'où l'on voit, puisque l'on voit de partout, il n'y a donc plus d'orientation précise du

regard du spectateur. Le dispositif théâtral est donc obligatoirement complexe et pluriel, sa structure évolue sans cesse, au fil des flux et reflux de l'illusion.

Le théâtre est donc un art vivant sujet à des accidents involontaires troublant la réception, ces accidents peuvent être également une manière de rompre volontairement la séparation scène/salle, pouvant aboutir à une totale fusion de la scène et de la salle au travers de laquelle le spectateur cherche sa place.

Mais il apparaît que lorsque tous les inter-dits sont levés, aux deux sens du terme : les interdits comportementaux venant des règles de la séparation théâtrale, et les dialogues implicites partagés par tous les spectateurs, l'illusion devient mensonge car elle ne se distingue pas de la réalité. Pour croire à l'illusion, le spectateur a besoin de savoir que ce qu'il voit n'est pas vrai. L'illusion théâtre doit être consciente d'elle-même, afin que le spectateur puisse en permanence osciller entre croyance en l'illusion et réalité de l'artifice. Le théâtre est donc toujours réflexif. « Le plaisir du spectateur tient à la fois à la sollicitation de son imagination et à la complicité avec les acteurs dans le partage des conventions. » écrit Florence Naugrette⁶¹.

Le dispositif théâtral naît donc de la rencontre de trois entités : moi, le public et la scène, qui ont chacune une communication particulière vis-à-vis de l'illusion. Afin d'adhérer à l'illusion que me donne à croire la scène, la séparation entre ces trois entités est essentielle, car c'est de cette séparation que va émerger la permanente oscillation entre fiction et réalité. « Le théâtre est un art qui institue la séparation un art qui s'y fonde, qui en multiplie les modalités. » explique Jean-Loup Rivière⁶². Un combat intérieur a lieu dans l'esprit du spectateur : le réel face à l'illusion, qui explique la place toujours décalée et dérangée du spectateur de théâtre.

En effet, le théâtre maintient le spectateur dans un *entre-deux* spécifiquement théâtral, entre adhésion et dénégation. Le théâtre est une monstration des infinies éventualités des situations possibles, qui n'existent pas dans notre monde, mais juste à côté, dans celui de notre imagination.

Nous avons donc étudié les différents rapports qui existent entre moi, le public et la scène, dans la double fonction de la croyance en l'illusion et la dénégation de celle-ci. Le spectateur de théâtre face à l'illusion est en permanence maintenu dans l'entre-deux de la communication théâtrale : d'un côté il sait que ce qu'il voit est le fruit d'artifices, plus ou moins visibles, et d'un autre côté il cherche à croire à l'illusion présentée. Un combat intérieur aporétique s'instaure.

⁶¹ Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur*, 2002

⁶² *Comment est la nuit : essai sur l'amour du théâtre*, Jean-Loup Rivière, 2002

Ainsi le spectateur garde en permanence conscience de sa position de spectateur, toujours au bord d'être acteur. « On appellera théâtre tout dispositif qui transgresse sa structure exclusive pour me faire place. » rappelle Jean-Loup Rivière⁶³.

Le théâtre est donc le partage entre inconnus d'une expérience affabulatoire dans un dispositif codé dont les codes se construisent et se déconstruisent en permanence dans l'inter-dit de l'illusion théâtrale, qui fonde la communauté.

Ainsi, à la question « pourquoi aller au théâtre ? » j'aimerais ici rappeler les propos de l'actrice dans *L'Echange* :

« L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre. Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux, et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller. [...] Ils m'écoutent et j'entre dans leur âme comme dans une maison vide.⁶⁴ »

La question du spectateur est cruciale pour tous les professionnels du théâtre : pour l'acteur dont le but est de faire passer son message à travers la rampe et de saisir la salle, pour le décorateur, le responsable lumières, les costumes, le metteur en scène, dont le but est d'ajuster l'intensité de l'illusion selon l'effet voulu sur le spectateur, l'auteur, dont le but est de construire un mythe à destination du public... C'est également une question essentielle au rôle du producteur de théâtre. J'ai pu en discuter avec le producteur Richard Caillat, pour qui la question du public est primordiale : « avant de dire si je suis prêt à tenter l'aventure ou non, le plus important est de réfléchir à la salle. » Chaque salle a un genre de spectateurs particuliers, plutôt attaché à une illusion sans disruption, ou plutôt féru de spectacles où l'illusion explose. L'horizon d'attente de la salle est important à examiner, afin de pouvoir placer le spectacle dans la bonne salle et ne pas être source d'insuccès. Ainsi, il était étonnant d'entendre pendant le spectacle *La Règle du Jeu* à la Comédie Française en 2016, des spectateurs abonnés (donc habitués) s'écrier « Mon dieu ! C'est un scandale ! Dans la maison de Molière ! » avant de quitter la salle.

Nous avons posé en introduction les hypothèses suivantes :

- Une fois les règles du jeu acceptées et conscientisées, le spectateur se laisse embarquer par le dispositif et devient passif face à l'illusion présentée.

⁶³ Comment est la nuit : essai sur l'amour du théâtre, Jean-Loup Rivière, 2002

⁶⁴ Paul Claudel, *L'Echange*, 1954

- Les règles au théâtre sont faites pour être transgressées et la communication théâtrale est fondée sur le trouble et la discontinuité
- L'expérience théâtrale du spectateur se situe entre non performativité et performance, ainsi celui-ci doit être préparé
- Le théâtre est un acte de voyeurisme

Nous avons lors de ce devoir confirmé toutes les hypothèses qui soutiennent que l'expérience théâtrale est fondée sur une discontinuité permanente, entre performance et artifice, au sein d'une assemblée de voyeurs.

La première est infirmée, puisque le spectateur n'est jamais passif devant l'illusion, il est plutôt co-créateur de celle-ci, dans le partage et la déconstruction des codes théâtraux avec ses voisins d'assemblée. D'ailleurs, Bernard Dort dans *Le spectateur en dialogue*, explique que « Une véritable circulation entre la scène et la salle – qui est plus qu'une affaire d'espace – s'invente à chaque fois et elle ne saurait être ni définitive ni à sens unique. Notre plaisir vient aussi de là. Non d'être converti en un consommateur immobile, calibré, respectueux, mais de jouir du sentiment d'être à la fois soi-même et un autre et de pouvoir vivre une incessante transformation. »⁶⁵

Bernard Dort utilise ici un mot que nous n'avons pas utilisé lors de ce devoir : « le consommateur » : Personne qui achète pour son usage des produits quelconques. Le consommateur est très souvent décrit comme étant un être passif, qui absorbe les informations et dont la demande est créée par l'offre (selon la théorie de l'économiste Jean-Baptiste Say), donc soumis aux normes. Pourtant le consommateur a un rôle bien plus important qu'on ne le pense, il est décisionnaire sur le marché, il ne consomme pas à l'aveugle et influe sur l'offre. Ainsi, le spectateur de théâtre n'est jamais un spectateur passif de l'action, un « consommateur de spectacle » dont parle Guy Debord dans *La société du spectacle*⁶⁶, mais bien plus un co-créateur de la représentation et de l'illusion. Nous assistons à un développement de la spectacularisation de la société, une augmentation des spectateurs/consommateurs de publicités et d'images publicitaires, dont le but est de faire croire au spectateur/consommateur qu'il peut avoir accès au monde idéal véhiculé par une illusion mensongère. La publicité est mensonge là où le théâtre est illusion. La séparation entre le consommateur et l'univers mensonger de la publicité restera imperméable tandis que le spectateur de théâtre est toujours « spectacteur ».

⁶⁵ Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*

⁶⁶ *La société du spectacle*, Guy Debord, 1967

« S'il est un art de la séparation et, comme tel, s'il déploie des enchainements de signes, il est en même temps, toujours, une expérience. Son abstraction est concrète : dans l'expérience, l'image est liée à la chose, l'apparence à l'être. Le moins théoriciens des spectateurs devant le plus naturalistes des spectacles sent bien que le lieu théâtral met en tension la vie ou les choses, et les représentations. Pratique de la séparation, le théâtre a toujours été un art de la distinction. C'est en quoi il peut être un rempart contre la folie et le fanatisme, contre l'indistinction de moi et du monde, contre la soumission du monde à un tas de moi indifférenciés sous l'empire du slogan. » écrit Jean-Loup Rivière⁶⁷.

⁶⁷ Jean-Loup Rivière, Comment est la Nuit ? 2002

Bibliographie

- Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1733
- Aristote la poétique
- Aristote, *La Poétique*
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, 1938
- Artaud, Antonin, *Lettre sur la cruauté* (1932), dans *Le théâtre et la cruauté* (1933)
- Article « Réflexions sur la réflexivité théâtrale » de Jean-Claude Vuillemin da la revue L'Annuaire théâtral, Numéro 45, printemps, 2009, p. 119–135
- Article de Thomas Voltzenlogel dans la revue du Théâtre public, avril-juin 2013
- Banu, Georges, numéro 44, « *Théâtre et Vérité* » d'Alternatives Théâtrales de juillet 1993.
- Barouch, François, « *L'accident : catastrophe au théâtre ?* » Agôn, *L'Altération, Dossiers*, (2009) N°2 : *L'accident*
- Barthes, Roland, *Avignon l'hiver*, 1954
- Barthes, Roland, *Discours d'un Fragment amoureux*, Les Images, 1977
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, 1982,
- Barthes, Roland, *Mythologies*, 1957
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936
- Biet, Christian, et Christophe Triau (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard.
- Brecht, Bertolt, *L'achat du cuivre*, 1939-40, *Écrits sur le théâtre*, I, L'Arche, 1972, pp. 551-557
- Brecht, Bertolt, *Petit Organon pour le Théâtre*, 1954
- Claudé, Paul, *L'Echange*, 1954
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*,
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, 1967
- Degaine, André, *Histoire du Théâtre dessinée*, 2000
- Diderot, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*, Chap. 11, De l'intérêt, 1758
- Dort, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, 1995
- Dort, Bernard, *La Représentation émancipée*, 1988

Eco, Umberto, *Le signe : histoire et analyse d'un concept*, 1988

Foucault, Michel, *Des espaces autres*, 1967

Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, 1975

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, 1966

Freydefont, Marcel, «*Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*», Agôn, *Déborder les frontières*, (2010) N°3: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*.

Guizot, François, *Vie de Shakespeare*, in *Shakespeare, Œuvres complètes*, Ladvocat, 1821

Hugo, Victor, *Ruy Blas*, préface, 1838

Jauss, Hans Robert, p. 55, *Pour une esthétique de la réception*, 1990

Konigson, Elie, «*Diviser pour jouer*», in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 11, Paris, P.O.L, printemps 1994

Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtralité de l'Antiquité au xxi^e siècle*,

Langshaw Austin, John, dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1962

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire*, 1969

Marmontel, Jean-François, *Mémoire*, IV. XVIII^{ème} siècle

Marmontel, Jean-François, *Œuvres de Marmontel*, 1780

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur, une réflexion par l'image sur le théâtre*, 2006

Rancière, Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, 2008

Revue du Théâtre, «*penser le spectateur*», avril/juin 2013

Revue du Théâtre, «*La position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans théâtre*», mars 1996

Rivière, Jean-Loup, «*Bonheur de l'accident*», Agôn, (2009) N°2 : *L'accident*

Rivière, Jean-Loup, *Comment est la nuit : essai sur l'amour du théâtre*, 2002

Barthes, Roland, «*Le théâtre grec*», dans *L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, 1982.

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, 1897 ; adapté au cinéma en 1990 par le réalisateur Jean Paul Rappeneau

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris : Bordas, 1990.

Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, 1761

Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758

Tieck, Ludwig, *Die verkehrte Welt* (« *Le Monde à l'envers* ») (1798)

Tolstoi, Léon, *La Guerre et la Paix*, Livre II, 5^{ème} partie, chap. 9. 1865-1869

Ubersfeld, Anne, *L'Ecole du spectateur*, Temps actuels, collection « Sciences Humaines », 1981

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, collection « Mémo », 1996

Zola, Emile, *Nana*, 1880

Zola, Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, 1885

Badiou, Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, 1990

Brook, Peter, *L'espace vide*, 1977

Beckett, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, 1982

Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement*, 1983

Mémoire M2
Luna Benhamou

L'expérience théâtrale du spectateur :
Un dispositif et une communication pluriels.
Tension entre réalité et illusion

Résumé :

Comment raconter une histoire ? Le théâtre est précisément le lieu où l'on raconte des histoires, dans un dispositif qui évolue selon la manière dont l'histoire est racontée. Le spectateur est celui à qui on raconte une histoire, il est celui qui regarde et qui va accepter, ou non, de croire en l'illusion présentée. Le spectateur est toujours en situation d'assemblée, un triple dialogue s'installe alors, entre moi, les autres spectateurs et la scène. La nature de ce dialogue est multiple et évolue selon les interdits mis en place. Il sera question dans ce mémoire d'étudier la façon dont le récepteur au théâtre, à qui on raconte une histoire, est tenu en tension entre réalité et illusion.

Mots clés :

Histoire, illusion, réalité, spectateur, théâtre, dispositif, scène, salle, spectacle, séparation.